Actul I

1. Preludiul orchestral ① – ①d [2,95]

1.1 ① – ①a — 122 — A

1.11 ① 78 — 78
- 1.111 m. 1–7 — 28
- 1.112 m. 8–14 — 30
- 1.113 m. 15–19 — 20

1.12 ①a 44 — 44
- 1.121 m. 1–2 — 8
- 1.122 m. 3–5 — 12
- 1.123 m. 6–11 — 24

1.2 ①b – ①d (m. 1–8) — 155 — B

1.21 ①b 72 — 72
- 1.211 m. 1–4 — 24
- 1.212 m. 5–8 — 24
- 1.213 m. 9–14 — 24

1.22 ①c – ①d (m. 1–8) 83 — 83
- 1.221 ①c m. 1–5 — 18
- 1.222 m. 6–12 — 33
- 1.223 ①d m. 1–8 — 32

1.3 ①d m. 9–12 — 18 — A¹ (un început de repriză)

I Manole / Bogumil

2. Manole – Bogumil (1) ② – ⑥a

2.1 ② – ③ — 147 — A

2.11 ② — A — Man. — 55
- 2.111 m. 1 — a — 5
- 2.112 m. 2–10 — b — 45
- 2.113 m. 11 — a — 5

2.12 ③ (m. 1–12) — B — 67
- 2.121 ③ m. 1–7 — 45 — Bog. Man.
- 2.122 m. 8–12 — 22 — Bog.

2.13 ③ (m. 13–18) — B¹ — 25
- 2.131 m. 13–14 — 8 — Man.
- 2.132 m. 15–18 — 17 — Bog. Man.

contrast → similitud.

2.2 (4) – (6a)

A¹

2.21 (4) Man.

2.211	m. 1-4	a	15
2.212	m. 5-7	a¹	15
2.213	m. 8-9	a²	12
2.214	m. 10-13	b	18
2.215	m. 14-17	c	16

2.22 (5) – (5a) (m. 1-7) Bog.

9 2.2211 > 2.221 (5) 48
21 2.2212 / 2.222 (5a) m. 1-7
18 2.2213

2.23 (5a) (m. 8) – (6)

2.231 (5a) m. 8 Man.
2.232 (6) m. 1-9 Bog.
2.233 m. 10-17 Man.

2.24 (6a)

2.241 m. 1-~~4~~6 Bog.
2.242 m ~~7-14~~ 11
2.243 m. ~~12-7~~ 14 Bog. Man.
2.244

C (B)
D
E
(B¹, A)
F

3. Găman (6a) (m. 21) – (8b)

B

3.1 (6a) (m. 21) – (7a)

3.11 (6a) (m. 21) – (7) orchestră

3.12 (7a) m. 1-6 } cor și orchestră
3.13 m. 7-15 }

3.2 (8) – (8a)

3.21 (8) m. 1-15 orchestră

3.22 m. 16-17 – (8a) m. 1-7 cor și orchestră

3.23 m. 8-23 orchestră

3.3 (8b) cor și orchestră

A A
B
C
A¹ A¹
D
E
F B

4. Manole – Bogumil (2) (9) – (9c)

A²

4.1 (9) (m. 1-15)

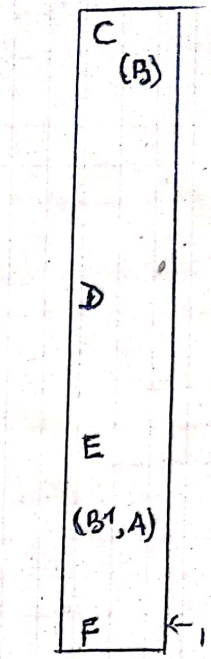
4.11 m. 1-9 Man. Bog.

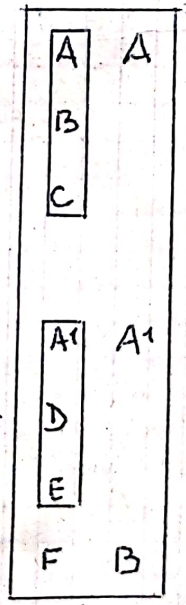
4.12 m. 10 – 15 Bog.

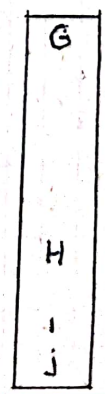
4.2 (9) (m. 16 – 21) – (9a) (m. 1-7) Bog.

4.3 (9a) (m. 8-13) – (9b) Man.

4.4 (9c) Bog. Man. (Încheierea secțiunii; moment de tranziție)







G
H
I
J

II Manole / Monolog

5. Gāman - Manole (10) - (11)

5.1 (10) Gāman - cor și orchestră — A

5.11 m. 1-17 (sau 1-19)

5.12 m. 18-27 (sau 20-27)

5.2 (11) Manole — B

5.21 m. 1-11

5.22 m. 12-18 (Moment de legătură)

6. Manole (Monolog) (12) - (12b)

6.1 (12) (m. 1-10) — A.

6.11 m. 1-4
- 6.111 m. 1 — a
- 6.112 m. 2-4 — b

6.12 m. 5-7
- 6.121 m. 5 — a^1
- 6.122 m. 6-7 — b^1

6.13 m. 8-10 — c

6.2 (12) (m. 11) - (12a) — A^1

6.21 (12) (m. 11) - (12a) (m. 1-2)
- 6.211 (12) m. 11 — a^2
- 6.212 (12a) m. 1-2 — b^2

6.22 (12a) m. 3-5 — c^1

6.23 (12a) m. 6-7
- 6.231 m. 6 — a^3
- 6.232 m. 7 — c^2

6.3 (12b) — B

7. Cor de fete (în limba greacă) - a cappella (13)

A - B - A^1 (3 + 5 + 4 măsuri)

Scanned with OKEN Scanner

III Manole / Mira

8. Manole – Mira (14) – (14j)

8.1 (14) – (14c)

8.11 (14) – (14a)
- 8.111 (14) m. 1–13 orchestră, Mira, Man. — a
- 8.112 m. 14–15 – (14a) m. 1–7 } Mira — b
- 8.113 m. 8–12 — c

8.12 (14b) – (14c)
- 8.121 (14b) m. 1–5 Man. Mira — e
- 8.122 m. 6 – (14c) m. 1–7 Mira, orch. — f
- 8.123 m. 8–12 Man. Mira — f¹

A

B

8.2 (14d) – (14f)

8.21 (14d)
- 8.211 m. 1–2 Mira — a
- 8.212 m. 3–5 Man. — b
- 8.213 m. 6–8 Mira Man. — c

8.22 (14e) (m. 1–13)
- 8.221 m. 1 Mira — a¹
- 8.222 m. 2–5 Man. — d
- 8.223 m. 6–7 Mira — a²
- 8.224 m. 8–13 Man. orch. — e

8.23 (14e) (m. 13–14) – (14f)
- 8.231 (14e) m. 13–14 – (14f) m. 1–7 Mira — f
- 8.232 m. 8–9 Man. — g

A

A¹

B

8.3 (14g) – (14j)

8.31 (14g) – (14h) (m. 1–9)
- 8.311 (14g) m. 1–7 Mira
- 8.312 m. 8–9 – (14h) m. 1–9 Man. orch.

8.32 (14h) (m. 10–16) – (14j) (m. 1–2)
- 8.321 (14h) m. 10–16 Man.
- 8.322 (14i) – (14j) m. 1–2 Mira, orch.

8.33 (14j) m. 2–13 Man., orch.

A

A¹

B

9. Temă cu variațiuni — Dansul Mirei (15)

Tema – 12 m. orchestra, fără text (Găman – gemete)

- var. 1 – 6 m. text
- var. 2 – 6 m.
- var. 3 – 11 m.
- var. 4 – 6 m.
- var. 5 – 5 m. (Găman – gemete)
- var. 6 – 5 m.
- var. 7 – 7 m.

Scanned with OKEN Scanner

Intr. 8 - 9 m. ↓
Coda - 6 m orchestră, fără text

10. Mira - Gāman - Manole (16) - (19a)

10.1 (16) - (17) — A

10.11 (16) (m. 1-9)
10.111 m. 1-3 tranziție orchestrală
10.112 m. 4-9 Mira

10.12 (16) m. 10 - (17) Gāman

10.2 (17a) — A¹

10.21 m. 1-2 Mira

10.22 m. 2-7 Gāman

10.3 (18) - (18a) — A²

10.31 (18) m. 1-2 Mira

10.32 m. 3-7 Gāman

10.33 (18a) Manole

10.4 (18b) - (19) — A³

10.41 (18b) Mira

10.42 (19) Gāman
10.421 m. 1-3
10.422 m. 4-9

10.5 (19a) — B (Coda Mot. α)

10.51 m. 1-8 Manole

10.52 m. 9-13 Mira

IV Manole / Zidarii

11. Fuga — Zidarii - Manole - Mira - Gāman (20) - (28)

11.1 (20) - (23)

11.11 (20) m. 1-4
11.111 m. 1-3 orchestra (Tre)
11.112 m. 4 Zidarii Codetta

11.12 (20) m. 5-6 - (20a)
11.121 (20) m. 5-6 - (20a) m. 1 Zidarii, Man. (1 re)
11.122 m. 2-3 Zidarii Ep. 1

Scanned with OKEN Scanner

11.13 (21)
11.131 m. 1-3 fidarii, lira (Tdo)
11.132 m. 4-6 fidarii. Ep. 2

11.14 (21a)
11.141 m. 1-3 fidarii (⊥ do)
11.142 m. 4-8 fid. + orch. (m. 7-8) Ep. 3

11.15 (22) (m. 1-11)
11.151 m. 1-3 fid. (Tsib)
11.152 m. 4-11 fid. Ep. 4

11.16 (22) (m. 12-14) - (23)
11.161 (22) m. 12-14 fid. (T⊥ la/la)
11.162 (23) Ep. 5
11.1621 m. 1-9 fid.
11.1622 m. 9-16 fid. Mira

11.2 (24) - (25) (m. 1-12)

11.21 (24)
11.211 m. 1-2 fid. Ep. 6
11.212 m. 3-13 orchestra (m. 3), fid. (T⊥ sol-fa/re#)

11.22 (25) m. 1-12 Ep. 7
11.221 m. 1-3 Man.
11.222 m. 4-12 fid.

11.3 (25) (m. 13-15) - (28)

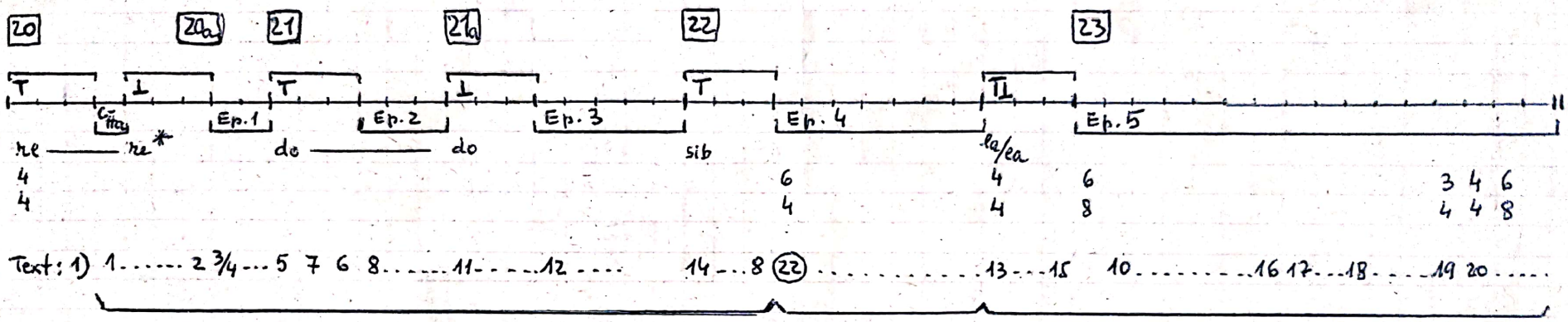
11.31 (25) (m. 13-15) - (26) (m. 1-6)
11.311 (25) m. 13-15 Ep. 8
11.3111 m. 13 Man. (fără orch)
11.3112 m. 14-15 fid.
11.312 (26) m. 1-6 Man., fid. Ep. 9

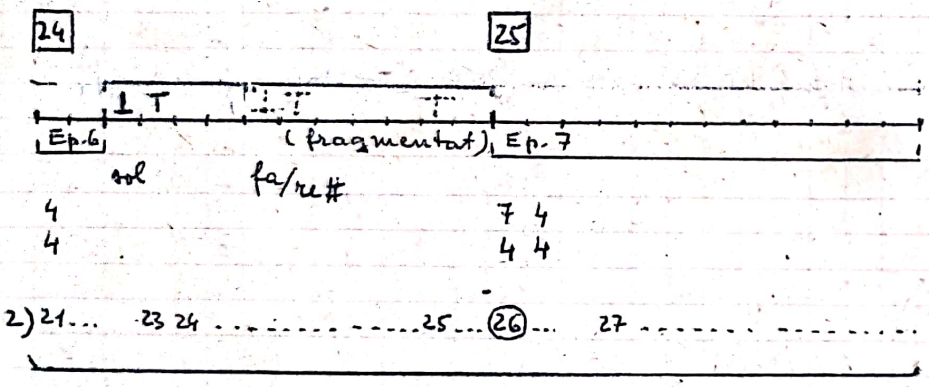
11.32 (26) (m. 6-11) - (26a)
11.321 (26) m. 6-11 Mira (6-7) orch (10-11) Ep. 10
11.322 (26a) Ep. 11
11.3221 m. 1-3 Cor
11.3222 m. 4-5 Găman (cor

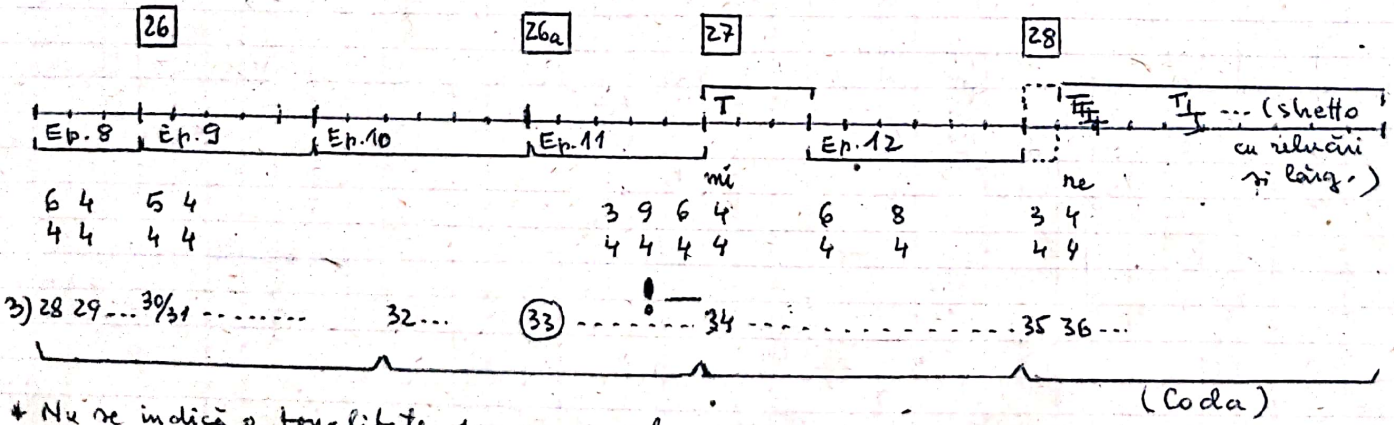
11.33 (27) Manole
11.331 m. 1-3 (Tmi)
11.332 m. 4-9 Ep. 12

11.34 (28) Man., Găm. orch. (m. 3-10) Co'da
(Stretto T⊥ re cu reluări și lărgiri)

FUGA







* Nu se indică o tonalitate sau un mod ci doar sunetul cu care începe tema.

Actul II

12. Introducere corală (28) – (29) Zidarii singuri

12.1 (28)

- 12.11 m. 1-5 orch. (m.1-2) + B_{1-2} (monodic)
- 12.12 m. 6-10 T_{1-2} + B_{1-2} (două voci)
- 12.13 m. 11-13 T_{1-2} + B_{1-2} (patru voci)

12.2 (28a)

- 12.21 m. 1-2
- 12.22 m. 3-4
- 12.23 m. 5-9
- 12.24 m. 9-10

} T_{1-2} + B_{1-2} (patru voci)

12.3 (29)

- 12.31 m. 1-2
- 12.32 m. 2-3
- 12.33 m. 4-6

} T_{1-2} + B_{1-2} (patru voci)

A / B / C

I Manole / Zidarii (1- Întruntarea)

13. (29a) – (37a) (m. 1-7)

13.1 (29a) – (31) (m.1-2) — Introd.

Introd.

A

- 13.11 (29a) – (30) (m.1-2) Moment de legătură.
  - 13.111 (29a) m. 1-3 Zid.
  - 13.112 m. 4-5 – (30) m.1-2 Zid. Man.
- 13.12 (30) m. 2-9
  - 13.121 m. 2-6 Man. orch.
  - 13.122 m. 7-9 Zid.

B

- 13.13 (30a) (m.1-6)
  - 13.131 m. 1-3 Man. orch.
  - 13.132 m. 4-6 Zid. orch.

B1

- 13.14 (30a) (m. 6-12) – (30b) (m.1-7)
  - 13.141 (30a) m. 6-10 Man. orch.
  - 13.142 m. 10-12 – (30b) m.1-7 Zid. orch.

C

13.15 (30b) (m. 8-11) – (31) (m. 1-2)
13.151 (30b) m. 8-9 Man.
13.152 m. 9-11 – (31) m. 1-2 fid. orch.

13.2 (31) (m. 3-13) – (32b)

A

13.21 (31) m. 3-13 fid.

13.22 (32) – (32b) Man.
13.221 (32)
13.222 (32a)
13.223 (32b) m. 1-5
13.224 m. 6-9

A
A1
B
Coda

13.3 (33) – (34a)

B

13.31 (33) – (33a) fid.
13.311 (33)
13.3111 m. 1-4
13.3112 m. 5-8
13.312 (33a) cr, orchestră

13.32 (34) – (34a) Man.
13.321 (34)
13.322 (34a)

13.4 (35) – (36a)

B1

13.41 (35) fid.

13.42 (36) – (36a) Man.
13.421 (36)
13.422 (36a)

13.5 (37) – (37a) (m. 1-7)

Coda

13.51 (37) fid.

13.52 (37a) m. 1-7 Man.

II Manole / Zidarii (2-juramântul)

14. (37a) (m. 8-10) – (43a)

14.1 (37a) (m. 8-10) – (40)

14.11 (37a) (m. 8-10) – (38) (m. 1-8)
14.111 (37a) m. 8-10 Man.
14.112 (38) m. 1-2 fid.
14.113 m. 2-6 Man.
14.114 m. 6-8 fid.

14.12 (38) (m. 8-10) – (38a)
14.121 (38) m. 8-10 Man.
14.122 (38a) m. 1-3 fid. (B.2,1)

A

A1

Scanned with OKEN Scanner

14.123 m. 3-8 Man. orch.

14.13 (39) - (40)

14.131 (39) m. 1-3 Man. — a

14.132 m. 4-6 Man. — b

14.1321 m. 4-5

14.1322 m. 6

14.133 (39) m. 7-9 Man. — b^1

14.1331 m. 7-8

14.1332 m. 9

14.134 (39) m. 10-12 Man. — b^2

14.1341 m. 10-11

14.1342 m. 12

14.135 (40) fid. orch. — c

B

14.2 Ostinato (41) - (43a)

14.21 var. 1-14 (41) - (41a) fid. — A

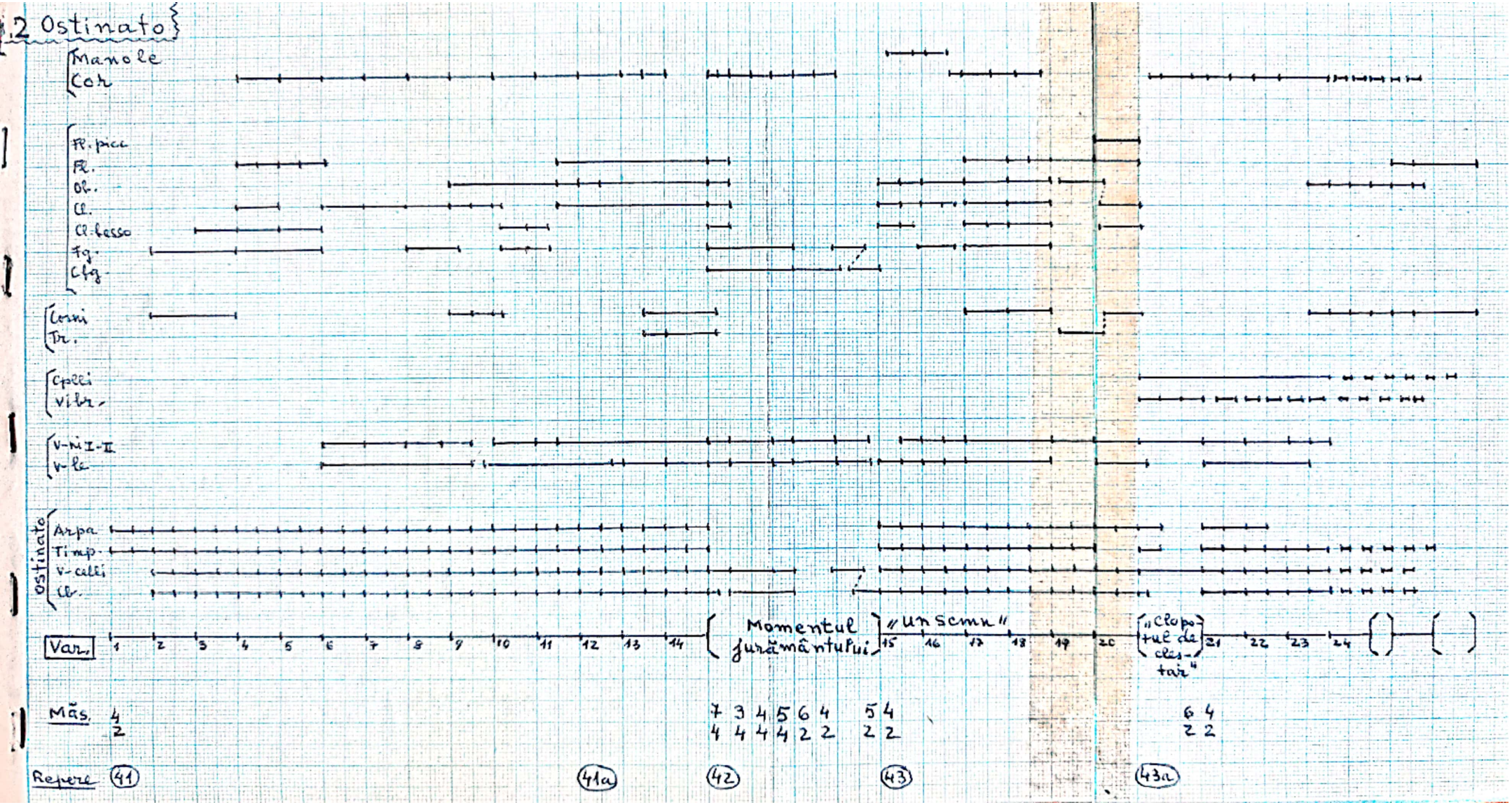
14.22 Episod liber (recitativ coral) (42) fid. — B

14.23 var. 15-20 (43) Man. fid. — A^1

14.24 Episod liber (recitativ coral) (43a) m. 1-3 fid. — C

14.25 var. 21-24 (43a) m. 4-16 fid. — A^2

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Actul III

15. Introducere orchestrală (44) – (44a)

I Manole / Mira (1)
– Mira încercând să împiedice jertfa omenească –

16. (45) – (50)

16.1 (45) – (46) Intrarea „în scenă" a Mirei

16.11 (45) – (46) (m. 1-4) — A
- 16.111 (45) m. 1-5
- 16.112 m. 6 – 11
- 16.113 (46) m. 1-4

16.12 (46) m. 5 – 13 — B

16.13 (46) m. 14 – 19 — C

16.2 (47) – (50) Dialogul propriu-zis

16.21 (47) – (48) (m. 1) — A
- 16.211 (47) m. 1-3 Mira, Man.
- 16.212 m. 3-6 } Mira
- 16.213 m. 6-12 }
- 16.214 (48) m. 1

16.22 (48) m. 2 – 18 Mira — B

16.23 (49) m. 1 – 8 — C
- 16.231 m. 1-3 Man., Mira
- 16.232 m. 4-8 Mira

16.24 (49) m. 9 – (50) Man. — D
- 16.241 (49) m. 9 – (50) m. 1-4
- 16.242 m. 5-9

II Manole / Mira (2)
– Acceptarea „jocului" de-a fiinţa şi moartea –

17. (51) – (59a)

17.1 (51) – (51a) Man. (Arioso) **Ostinato I**

17.2 (52) – (58)

17.21 (52) – (53) (m. 1-2)
- 17.211 (52) m. 1-7 Mira (Reminiscenţe din ostinato) — a
- 17.212 m. 7-11 Man. — b
- 17.213 m. 11-16 Mira — c
- 17.214 m. 16-20 – (53) m. 1-2 Man., orh. — c¹ coda
  - 17.2141 (52) m. 16-20
  - 17.2142 (53) m. 1-2

Scanned with OKEN Scanner

17.22 (53) (m. 3-16) - (54) (m. 1-11)

17.221 (53) m. 3-5 Mira — a
17.222 m. 5-13 Man. — b
17.223 m. 13-16 Mira — c
17.224 (54) m. 1-4 Man. — d
17.225 m. 5-7 Mira — e
17.226 m. 8-11. Man. — d¹

17.23 (54) (m. 12-14) - (55) (m. 1-12) Mira (Arioso), orch.

17.24 (55) (m. 13-19) - (56) (m. 1-12)

17.241 (55) m. 13-19 Mira, cu anacr. orch. — a
17.242 (56) m. 1-4 Man. — b
17.243 m. 5-6 Mira — c
17.244 m. 7-12 Man. — b¹

17.25 (56) (m. 13) - (58)

17.251 (56) m. 13 - (57) m. 1-3 Mira, cu anacr. orch. — a
17.252 m. 2-12 - (58) m. 1 Man. — b
17.2521 (57) m. 2-6
17.2522 m. 7-9
17.2523 m. 10-12 - (58) m. 1
17.253 (58) m. 1-5 Mira — c
17.254 m. 5-9 Man. cu anacr. orch. — d

17.3 (59) - (59a) Man. Mira | Ostinato II | (Bas de ciaconna)

17.31 (59) Man. (Arioso) (var. 1-3)
17.32 (59a) Mira, Man. (var. 4-6 + Coda

a^1, a^2, a^3
a^4, a^5, a^6 Coda

17.1 Ostinato I — (51) - (51a) — (mib)

17.2 Secțiune amplă pluripartită — (52) - (59)

17.21 F. | 17.22 F. | 17.23 | 17.24 | 17.25

Axă

17.3 Ostinato II — (59) - (59a) — (la)

Fără a fi vorba de repetări propriu-zise s-ar putea vorbi despre o formă de „prod".

2 Ostinato

Manole
Cor

Fl. mic
Fl.
Ob.
Cl.
Cl. bas
Fg.
Cfg.

Comm
Tr.

Cpzi
Vl. Vc.

V-ni I-II
V-le

Ostinato
Arpa
Timp.
V-cel.
Cb.

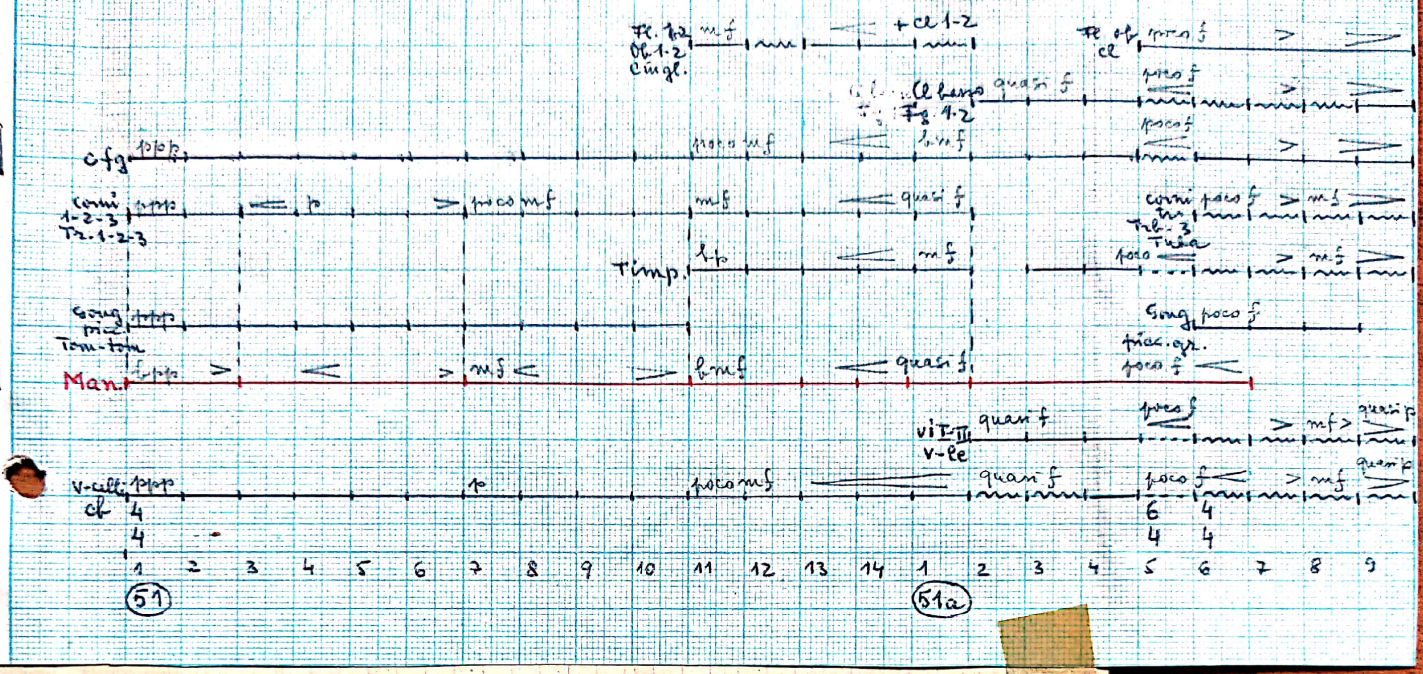
Var. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 | Momentul jurământului | „Un semn" 15 16 17 18 19 20 | „Glasul [illegible] 21 22 23 24

Măs. 4/2 | 7/4 3/4 5/4 6/4 4/4 | 5/2 4/2 | 6/2 4/2

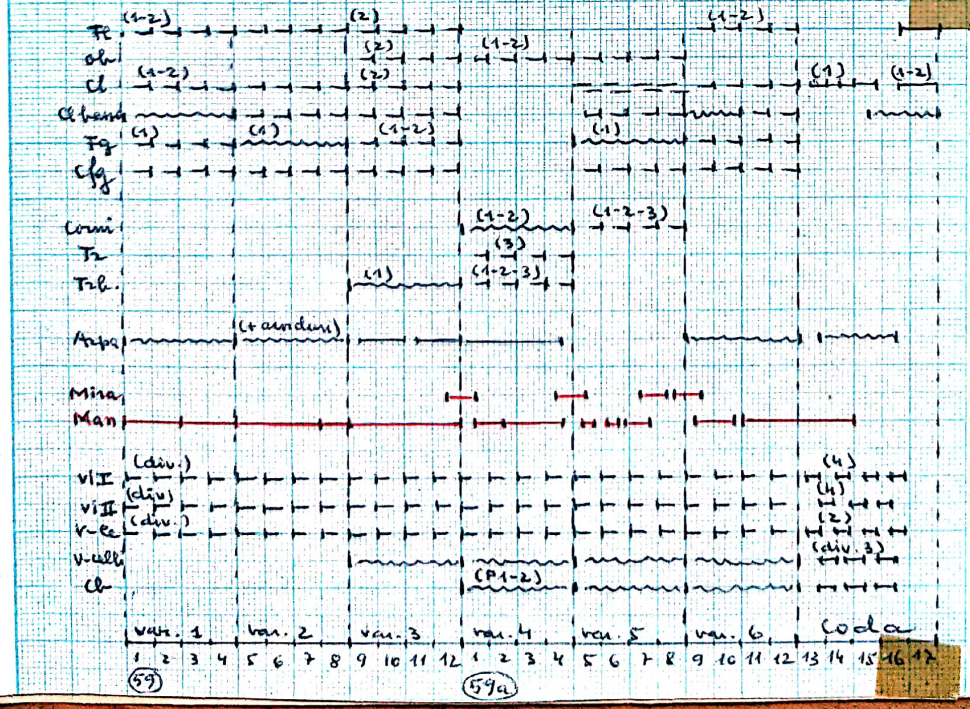
Repere (41) (41a) (42) (43) (43a)

Scanned with OKEN Scanner

17. Ostinato I („Dă-mi măi mile tale, hura") 17.1



Ostinato II („Viață fără pereche este")



III Zidirea

18. (60) - (72b)

18.1 (60) - (66)

18.11 (60) - (62) Coral (cu anacruză orchestrală) — A
- 18.111 (60) - (61) m. 1-6 — a
- 18.112 m. 7-8 - (62) m. 1-9 — a1
- 18.113 m. 10-19 — b

18.12 (63) - (64) — B
- 18.121 (63) Coral — a
- 18.122 (64) m. 1 - „ vaicul" Mirei — b
- 18.123 m. 2-9 Man. — c

18.13 (65) - (66) — B1
- 18.131 (65) m. 1-11 Coral — a
- 1.8.132 m. 11-12 „ vaicul" Mirei — b
- 18.133 (66) Man. — c

18.2 (67) - (69)

18.21 (67) — A
- 18.211 m. 1-2 Fid. (cu à capp.)
- 18.212 m. 3-13 Man., orch.

18.22 (68) — A1
- 18.221 m. 1-2 Fid. (à capp.)
- 18.222 m. 3-6 Man.

18.23 (69) — B (A2)
- 18.231 m. 1-3 Fid. (à capp.)
- 18.232 m. 4-9 Orch. (coda)

18.3 (70) - (72b)

18.31 (70) Coral (à capp.) — A

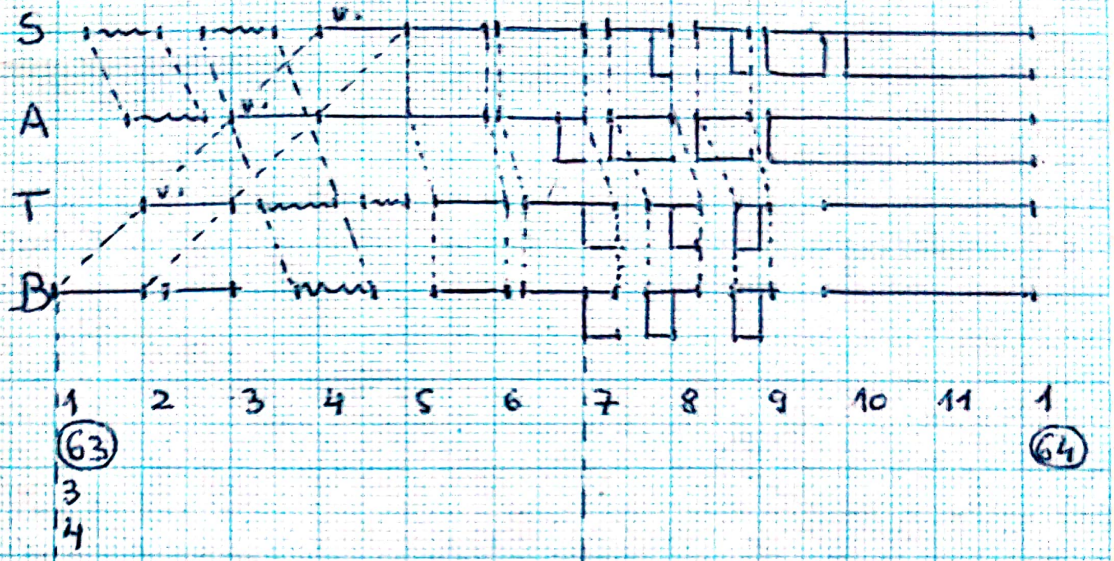
18.32 (71) Coral (cu orch.) — B

18.33 (72) - (72b) Man. (quasi-monolog) orch. — C
- 18.331 (72)
- 18.332 (72a)
- 18.333 (72b)

Scanned with OKEN Scanner

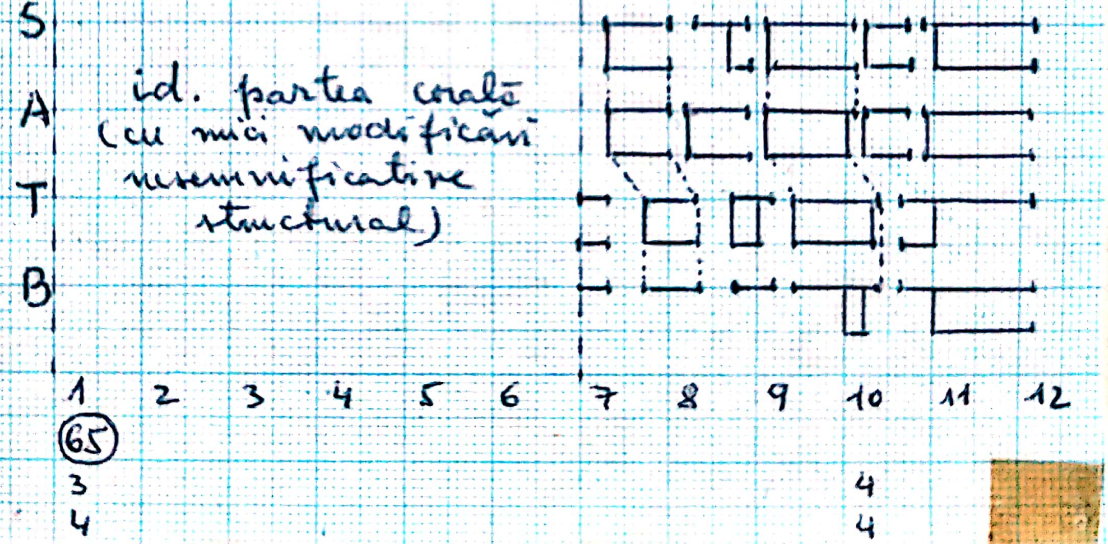
18.12

(18.121)



18.13)

(18.131)



Scanned with OKEN Scanner

18.11

a a' b

S
A
T
B

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

(61)
12
8
(18.111)

(62)
4 (12)
4 (8)
12
8
4
4
3 2 3
4 4 4
4
4
(18.112)

(18.113)

——— = con cantato (quasi parlando)
mmm = con voluti (parlando rumoroso)

18.12

Scanned with OKEN Scanner

IV Epilog

19. (73) - (75a)

19.1 (73) - (74) fid.

19.11 (73) m. 1-6

19.12 m. 7-13

19.13 (74)

19.2 (75) - (75a) Corul (+ lemne, începând cu ob. apoi corzi grave)

A

B

20. Cor de fete în l. greacă (+ alămuri) (76)

A - B - A¹ (3 + 4 + 4)

21. (77) - (78) Coda

21.1 (77) - (77x) Interludiu orchestral (percuție și coarde grave)

21.2 (77a) - (78) Corul (Ia instrumentele anterioare se adaugă și restul orchestrei)

A

B

Notă:

Sub raportul reperelor, în partitura generală (P.G) survin o serie de modificări față de reducție (R), după cum urmează:

P.G.		R.
1a	-	p. 2 sist 2 /♩ = 80/
1b	-	1a
1c	-	1b
1d	-	p. 4 sist. 4 /♩ = 76/
7a	-	p. 18 sist. 3 Molto rubato
14a	-	p. 47 sist. 1
14b	-	p. 48 sist. 2 m. 2 /♩ = 76-80/ a tempo
14c	-	p. 49 sist. 2 /♩ = 76-80/ tempo giusto
14d	-	p. 51 sist. 1 m. 2
14e	-	p. 52 sist. 2 /♩ = 76-80/ a tempo
14f	-	p. 53 sist. 3 a tempo /♩ = 72-76/
14g	-	p. 54 sist. 4
14h	-	p. 55 sist. 3 /♩ = 76-80/
14i	-	p. 57 sist. 3
14j	-	p. 59 sist. 1 /♩ = 100/ Sostiss. animando
15	-	p. 60 sist. 4 Tema cu variațiuni
18a	-	p. 69 sist. 2 m. 2 monotono
18b	-	p. 70 sist. 1 m. 3 /♩ = 84-88/
36	-	p. 128 sist. 1 /♩ = 92-96/ un poco muovendo
36a	-	p. 128 sist. 4 ben ruibato

Scanned with OKEN Scanner

A C T U L I

I. Preludiul orchestral /I/-/Id/ 295

1.1 /I/-/Ia/ 122

1.11 /I/ 78

1.111 m.1-7 28
1.112 m.8-14 30
1.113 m.15-19 20

1.12 /Ia/ 44

1.121 m.1-2 8
1.122 m.3-5 12
1.123 m.6-11 24

1.2 /Ib/-/Id/ (m.1-8) 155

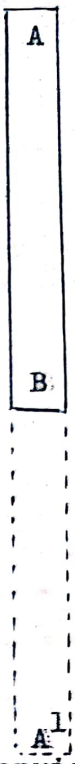
1.21 /Ib/ 72

1.211 m.1-4 24
1.212 m.5-8 24
1.213 m.9-14 24

1.22 /Ic/-/Id/ (m.1-8) 83

1.221 /Ic/ m.1-5 18
1.222 m.6-12 33
1.223 /Id/ m.1-8 32

1.3 /Id/ m.9-12 18



(Repriză eliptică)

(Observaţie: Raportul dintre cele două secţiuni reale se apropie de "proporţia de aur"- 295/112,69-185,31 - ţinând cont de faptul că secţiunea B are şi răriri, care determină implicit o dilatare formală).

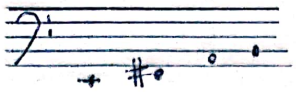
Repere bibliografice:

"Asemeni Meşterului Manole, care n-a 'aşezat temeliile pe şovăiala nisipului', nici compozitorul Sigismund Tuduţă nu ridică un edificiu artistic deasupra unui fundament incert: piatra de temelie a operei oratoriu o constituie o tetracordie (sic!) care va susţine, atât în plan orizontal cât şi în cel vertical, liniile de forţă ale arhitecturii sonore. Rezonanţa arhaic-pentatonica a acestei celule (mi-fa diez-la-si) creşte treptat în preludiul orchestral care, prin ampla pedală pe mi, evocă introducerea la Mathäus-Passion de Bach, iar prin arcuirea tensiunii aminteşte de Tristan und Isolde de Wagner - două puncte cardinale, între care drama Meşterului Manole apare împletită cu teme majore ale culturii europene". (Hans Peter Türk: în Programul de sală al primei audiţii, p.6).

"Observăm, aşa cum e şi firesc, un sunet pivot /.../ un 'Ur-sunet', amintind sunetul fundamental (mi bemol) al cosmogoniei wagneriene începută cu Aurul Rinului. Acest sunet-grund este MI, o lungă pedală, cu care va începe şi va termina introducerea orchestrală"...

"introducerea orchestrală destul de succintă"...

"trebuie să observăm prezenţa unor motive 'in statu nascendi'. Ele îşi vor dobândi un statut de mult mai mare importanţă şi amploare mai târziu - ca nişte pietre de temelie ale construcţiei:



(Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. "Muzica" 6/1986, p.7)

Sigismund Toduţă nu nominalizează acest preambul orchestral. Cornel Ţăranu îi spune "introducere" iar H.P.Türk - "preludiu".

Aş opta pentru această din urmă denumire în analiză, date fiind funcţia pe care o îndeplineşte prin raportare la întregul lucrării şi caracterul relativ închis. Va fi în acest fel diferenţiat faţă de introducerea orchestrală a actului III.

În Dicţionar de termeni muzicali (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1984) se spune la p.391:

> "Începând din a doua jumătate a sec.16, numele (de "preludiu" n.n.) a desemnat /.../ piesa muzicală care prefaţează fuga, suita, cantata, opera etc. În acest sens preludiu este sinonim cu introducere (entrada, entrée, intrada) sau chiar cu uvertura".

Iată însă şi o opinie mai nuanţată:

> "Dans les opéras français des XVIIe et XVIIIe s., la ritournelle d'orchestre se nomme aussi prélude. Par la suite, et particulièrement à propos de Wagner, on fera une distinction entre prélude et ouverture: le premier étant généralement moins étendu, de forme plus libre et davantage lié à ce qui suit, se présente en fait comme une sorte de développement symphonique des thèmes les plus importants de l'oeuvre (ainsi les préludes de Lohengrin ou de Tristan s'opposent-ils à l'ouverture des Maîtres chanteurs)". (Science de la Musique, sous la direction de Marc Honegger. Bordas, Paris 1977, p.827).

Sunetul-pedală pe mi, chiar dacă poate evoca introducerea la Mathäus-Passion, este în contextul acestei lucrări mai degrabă tangent cu ideea de "ison". Iată şi în acest caz o serie de repere bibliografice: În Dicţionar de termeni muzicali (op.cit. pp.247-248) Gheorghe Firca detaliază astfel termenul:

- Ca element de notaţie i. beneficiază de o definire corespunzătoare funcţiei sale mnemotehnice:
  - "nici suie, nici pogoară" (Nifon Ploeşteanu)
  - "...însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate ci repetă neuma precedentă"(Gr. Panţiru)
- Deşi element atât de important în execuţia muzicii bizantine, i. nu se supune în acest caz aceleiaşi preciziuni noţionale, dând impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală şi cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ţinere pe loc a înălţimii. I. devine astfel un sunet continuu ("comparabil cu fondul de aur al icoanelor" : A.Souris în art.Mélodie în Encyclopédie de la musique, Fasquelle, Paris 1961, vol.III), însoţitor al melodiei şi care conferă monodiei bizantine o dimensiune suplimentară.
- Afirmaţia aceluiaşi N.Ploeşteanu:
  > "Cucuzel /.../ a stabilit i. melodiilor papadice"

  ar putea să sugereze o dependenţă a i. de anumite tipuri de melodii;

- practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă dar şi neobligatorie a acestuia la orice melodie.

- Fără a avea o consecinţă directă în modificarea structurală a muzicii bizantine, în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal

(cu excepţia, poate, a cântului siriac, unde un anume fel de organum constituit din cvarte paralele, precede probabil practicile occidentale similare)

i. prezintă unele similitudini dar şi unele deosebiri faţă de burdon sau de pedala polifonico-armonică.

- O pedală, în general,

"...conferă melodiei o dimensiune complementară: dă naştere unei reciprocităţi de relaţii simultane. Pe de o parte, ea acuză oblicitatea melodiei, pe de altă parte, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei" (A.Souris).

- Aceeaşi reciprocitate dintre cinetismul melodiei şi imobilitatea sunetului "ţinut" este proprie şi execuţiei cu ison.

/Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis şi anume la sfârşitul unei piese instrumentale ca extindere a cadenţei, prin "dilatarea" acordului de dinaintea acordului final, isonul, propriu unei muzici vocale, poate fi continuu (asemănându-se, prin aceasta, mai mult cu burdonul) sau discontinuu, plasat fiind în orice punct al piesei.

/Pedala se află întotdeauna în bas, pe sunetele T sau D, isonul plasându-se şi el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe f i n a l i s şi mai rar pe cvinta modului.

/Spre deosebire de pedală ce relativizează funcţiile armonice, printr-o indiferenţă aproape totală faţă de momentul tonal, isonul are o convergenţă nu numai faţă de finală ci şi de celelalte puncte ale melodiei

(subînţelege permanent finala chiar şi atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta).

/Tendinţa pedalei este centrifugă, iar a isonului centripetă.

O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziţiile polifonice: desfăşurarea armoniilor în funcţie de punctul stabil al i. (D.G.Kiriac), desfăşurarea melodiei pe temeiul unui i. (sau dublu-i.), pedala-i. (P.Constantinescu); asimilat cu unisonul, i. participă - ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînţeles) - la obţinerea unor texturi polifonice, în speţă eterofonice (St.Niculescu).

În cazul "preludiului" la "Meşterul Manole" se simte tocmai acţiunea "centripetă" a pedalei pe mi, "convergenţa" faţă de toate sunetele suprapuse. Totuşi sunt şi caracteristici de pedală. Este vorba, deci, despre o pedală-ison.

Pe parcursul desfăşurării acestei secţiuni orchestrale introductive pedala-ison se manifestă diferenţiat şi cu unele intermitenţe:

1.1 1.11 (1.111) m.1-3 (timpul 1) ... 5-8 (cb. P.3-4 ... P.4) sunet prelungit);

/17 (1.112) m.9-14 (cb. P.4 sunet prelungit, P.3 pizz., pedală mobilă);

(1.113) m.15-19 (cb. P.4 id., P.3 schimbat ritmic, se adaugă din m.16 v-celli P.3-4 pizz. cu salturi de octavă; a se observa şi pedala ascunsă în partida figurală a Fg.2);

De remarcat că începând cu m.5 intervine pe toată durata acestei incizii Gr.cassa (col spazolino); ca nuanţă - creştere treptată, în valuri, de la ppp la f.

1.12 (1.121) fără pedală-ison, care se întrerupe o dată cu prima măsură şi cu diminuarea bruscă a intensităţii;

/1a/ (1.122) revine sub forma sunetului prelungit (la cb.P.4 m.3-5) şi a pătrimilor repetate (la cb.P.3 m.3-4);

(1.123) dispare, justificarea găsindu-se în pregnanta funcţie dominantică a momentului.

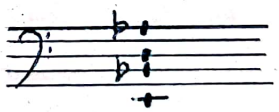
Se poate constata că modul în care este utilizată (sau nu!) pedala-ison pe sunetul mi se constituie într-unul dintre argumentele secţionării discursului (mai precis, ale schematizării propuse), la care se adaugă şi altele, de ordin tematic, asupra cărora voi reveni.

1.2 1.21 (1.211) dublă pedală la octavă (cb.P.3-4 şi P.1-2); se adaugă timpanii cu o formulă ritmică de o oarecare complexitate, extinsă pe toate cele patru măsuri (tremolo + lovituri izolate) - m.1-4;

/1b/

(1.212) m.5-8, aceleaşi instrumente, dar emisia prezintă intermitenţe la cb. iar timp. intervin doar cu lovituri puternice pe ultimul timp al fiecărei măsuri;

(1.213) m.9-10, cb. 3-4/1-2 + timp. tremolo;
m.11-14 id. dar se mai adaugă la fg.1-2-3 o triplă pedală pe sunetele si bemol-re-la bemol.

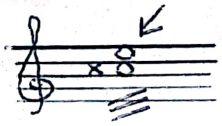
Acordul golobal al acestei pedale este  (6-4-6)
Simetria acestei alcătuiri este însă perturbată de prezenţa sunetului do diez în registrele înalt şi mediu.

1.22 Aici prezenţa pedalei-ison este mai subtilă.

(1.221) sunetul mi prezent în motivul melodic, care suferă îmbogăţiri succesive, dar se sprijină în final pe el;

/1c/

ca sunet nedeterminat se poate vorbi despre o pedală la tom-tom picc. tremolo (con le dita); începând cu timpul 2 din m.4 motivul melodic porneşte de la mi, pentru a-l părăsi, ca apoi să-l reîntâlnească ca sunet frull. la tr. şi tremolo la v-le, în registrul acut, dar nu ca sunet de bază ci ca sunet în acord:



(1.222) m.6-8, se menţine pedala aceasta ascunsă armonică (susţinută şi de tom-tom şi piatto sosp.picc) sunetul mi fiind cuprins şi în tânguirea melodică, fiind un fel de sunet-pivot; în această formă melodică se păstrează şi în m.9-12;

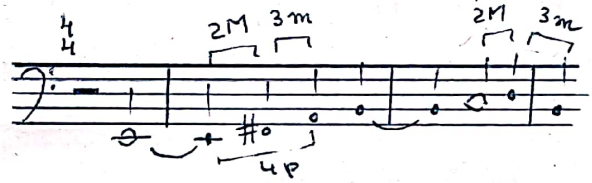
/1d/ (1.223) revine pedala lungă la cb. P.1-2 şi P.3-4 la octavă + tremolo de timp., m.1-4; în m.5-8 se retrage cb. P.1-2

1.3 m.9-10 (timpul 1) se menţine cb. P.3-4, susţinuţi fiind de v-celli P.4.

Reiese că pedala-ison este prezentă aproape tot timpul, în diferite ipostaze, jucând un rol important în articularea interioară a discursului, aşa cum relevă, de altfel, şi schema formală.

Din punct de vedere tematic, articularea bistrofică a "preludiului" se bazează pe opoziţia a două elemente distincte, care, diferenţiate expresiv, ar putea fi investite şi cu o anumită încărcătură simbolică.

Motivul iniţial (pe care-l voi nota convenţional α), are următoarea configuraţie:



Depistăm în alcătuirea acestui motiv două structuri arhaice: o tetratonie (mi-fa diez-la-si), care a şi fost menţionată în comentariile lui H.D.Türk şi C.Ţăranu, şi o tricordie.

Iată în acest sens câteva repere bibliografice:

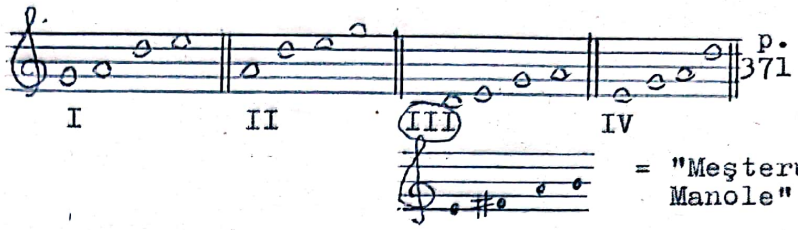
> "Conform datelor etnomuzicologice, primele intervale care se limpezesc din întortocheatele intonaţii biologice (cu caracter de urlet) în epoca primitivă sunt tonul (secunda mare), terţa mică şi cvarta perfectă (în asocierea ton - terţă mică, ton-cvartă perfectă)"(Constantin Râpă: Teoria superioară a muzicii vol.I - Sisteme tonale. Conservatorul de muzică "G. Dima" Cluj-Napoca 1986, p.5).

După cum se poate observa, aceste caracteristici intervalice se suprapun întru totul motivului dat. În lucrarea citată mai găsim şi următoarele afirmaţii:

> "...intonaţiile oligocordice şi pentatonice rămân prezente şi azi în melodica folclorică şi în muzica cultă de-a lungul tuturor etapelor de dezvoltare, atestând vigoarea lor de stare primordială a muzicii, de rostiri fundamentale, celule magmatice, piloni pentru construiri melodice în toate stilurile ulterioare" (p.27).
>
> "Concentrând expresia sufletească cea mai acută, cea mai directă, legată de resorturi sentimentale primordiale, rostirile muzicale oligocordice şi pentatonice au rămas peste mile-

nii ca nestemate ce pot alcătui fie lanţ de componente, fie canava melodică, fie piloni pentru brodări ornamentale" (p.28)

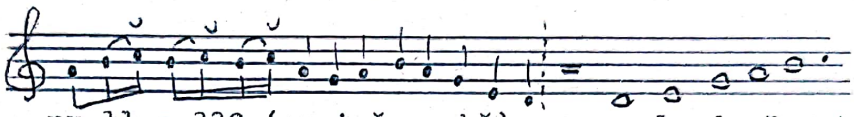
În studiul "Despre o melodie rusă" (în Opere vol.I, Editura muzicală Bucureşti 1967), Constantin Brăiloiu menţionează patru scări tetratonice posibile, varianta a treia corespunzând (în transpoziţie) celei din "Meşterul Manole":



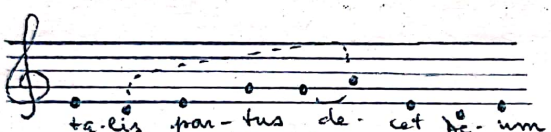
p. 371

= "Meşterul Manole"

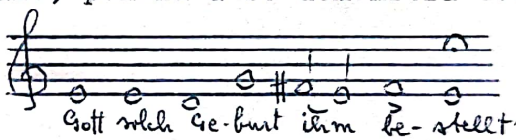
În respectivul studiu apar numeroase exemple muzicale, care includ această intonaţie:



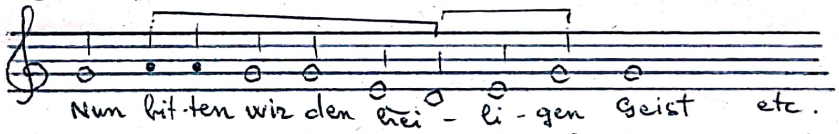
nr.11 p.330 (muzică arabă) = exemplu de "pentatonism" (modul IV) cu pien (𝄲)



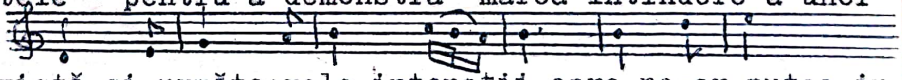
nr.29 p.335 (fragment gregorian); va fi comparat cu un fragment de cânt protestant, pentru a se demonstra evoluţia spre heptatonic:



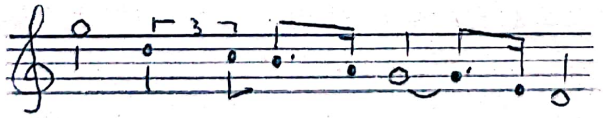
Iată şi un alt fragment de cântec protestant, înserat în studiu cu nr. 125 la p.361:



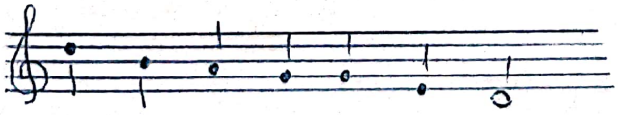
Interesant este şi următorul fragment dintr-un cântec truver (nr.42 p.340) dat - între altele - pentru a demonstra "marea întindere a unor melodii pentatonice".



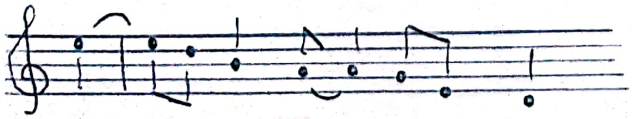
La acelaşi paragraf există şi următoarele intonaţii care ne-ar putea interesa:



nr.45 p.341 (Elveţia)

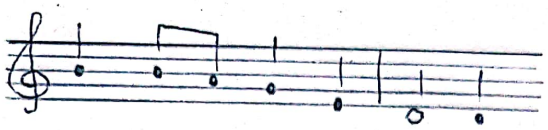


nr.46 p.341 (Noile Hebride)

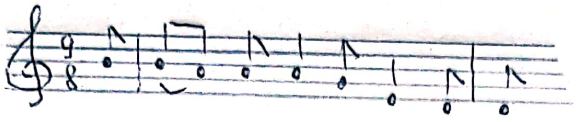


nr.47 p.342 (arabo-berberi)

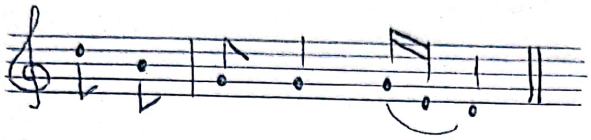
La capitolul "desene melodice" găsim următoarele exemple:



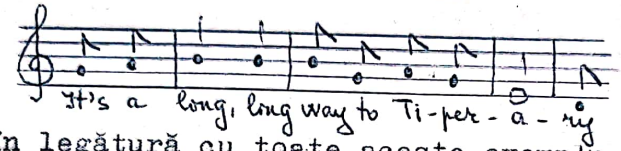
nr.50 p.342 (Anglia)



nr.51 p.343 (indienii din California)



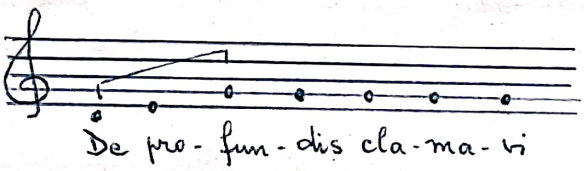
nr.52 p.343 (epitaful grec al lui Tralles)



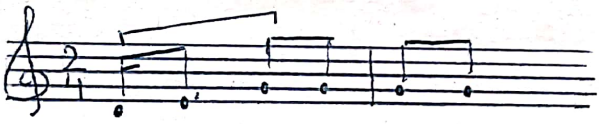
nr.53 p.343 (celebru cântec soldăţesc englez)

În legătură cu toate aceste exemple C.Brăiloiu remarcă: "Limitată la scara modului IV, pe care o parcurge de la un capăt la altul, coborârea pe 5 este, poate, cea mai obişnuită pretutindeni" (p.342).

Intonaţia este prezentată şi în variantă restrânsă, tritonală:

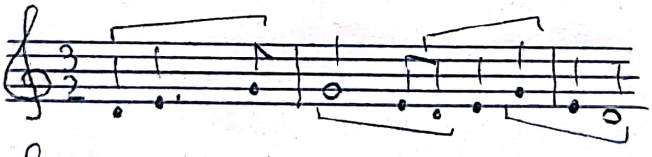


nr.72 p.347 ("incipit gregorian tricordal I" - "introduce al doilea, al treilea şi al optulea ton al psalmilor")

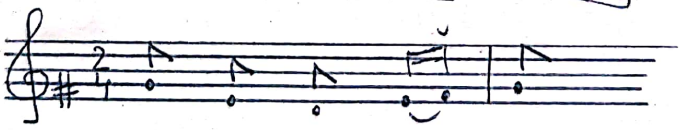


nr.73 p.348 (melodie havaiană)

nr.74 p.348 (fragment din Sumatra)

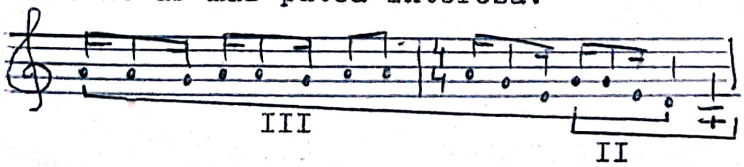


nr.75 p.348 (fragment englezesc)

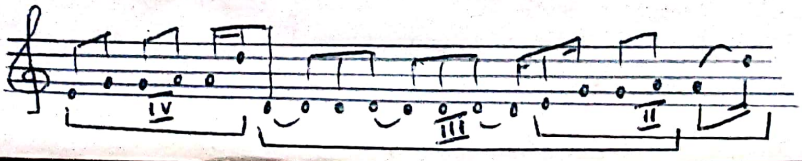


nr.76 p.348 (Ucraina)

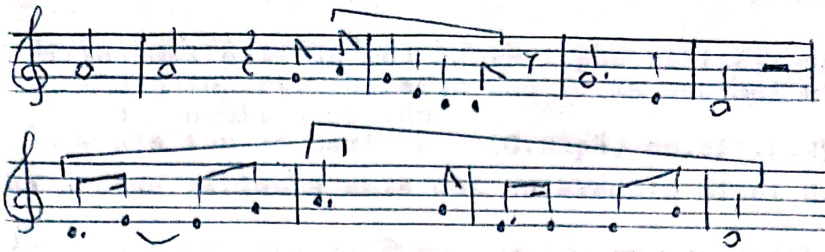
Afirmând că "tetratonismele, în special tetracordale, se confundă, mai mult decât în pentatonic, cu gama completă a modurilor" (p.373) dă alte exemple care ne-ar mai putea interesa:



nr.186 p.373 (indieni)



nr.188 p.373 (muzică Nô japoneză)

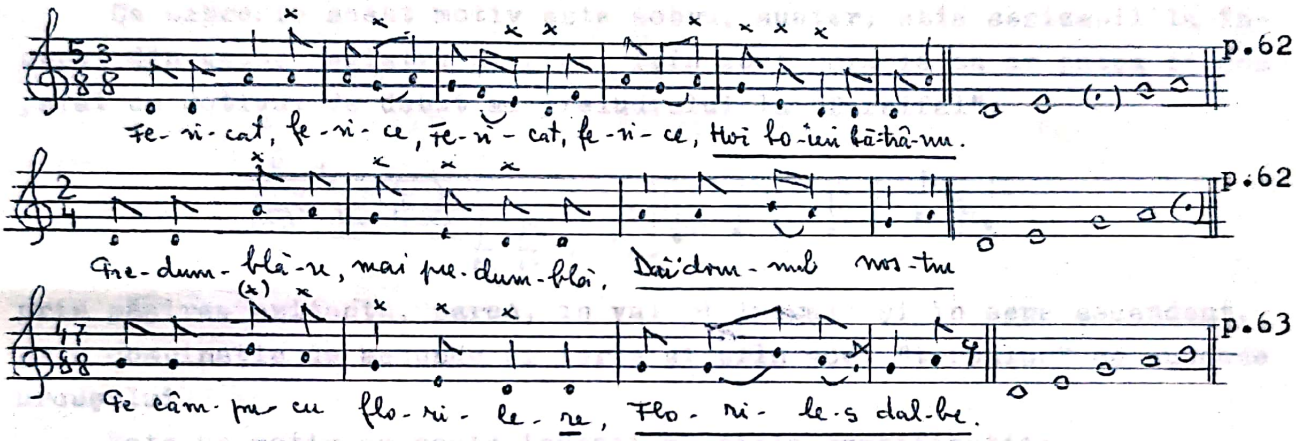


nr.188 p.373 (negrii)

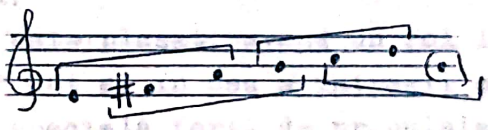
nr.139 p.373 (indieni)

Toate acestea sunt exemple străine de muzica românească, raportabile la aceasta numai în virtutea ideii că anumite straturi elementare ale limbajului muzical se interferează pe toată suprafaţa pământului.

Exemple româneşti pot fi însă extrase din lucrarea mai sus citată a lui C.Râpă, unde, la cap. "Sisteme tonale traco-dace" găsim următoarele exemple (în care succesiunea tetratonală apare în forma sa descendentă):

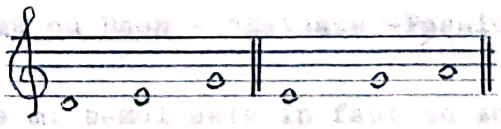


Pornind însă de la "incipit-ul gregorian" menţionat la p.7, s-ar putea interpreta motivul ∝ şi ca un cumul de mai multe desene tricordale sau tritonale:



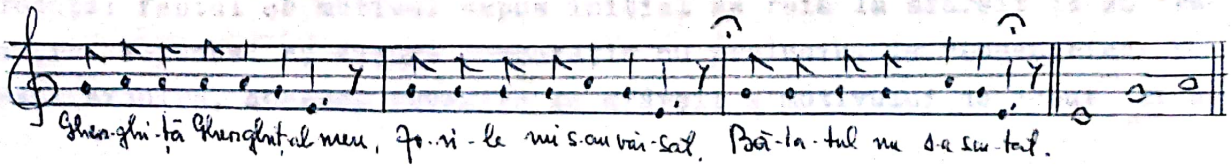
"Tritonul constituie o formaţiune modală care în cântul popular românesc prezintă următoarele aspecte diatonice:

a) ton + terţă mică (cel mai frecvent)



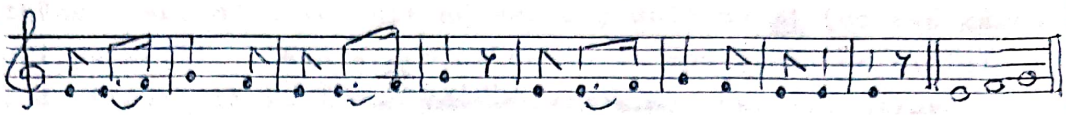
(C.Răpă: op.cit. p.302)

Cea de a doua variantă este ilustrată printr-un exemplu găsit la G.Breazul: Pagini din istoria muzicii româneşti vol.V p.139:



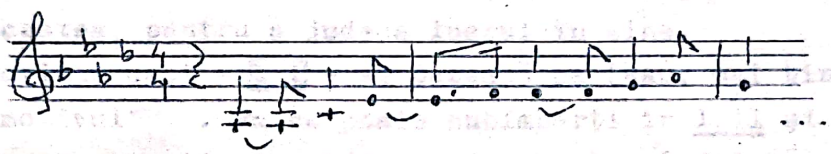
"Tricordul este un mod cu trei posibilităţi de scară:
- din tonuri, reprezentând forma cea mai utilizată
- din semiton şi ton
- din ton şi semiton (C.Râpă, op.cit.p.295)

Pentru cea de a doua variantă este dat un exemplu citat după Emilia Comişel:



Din toate exemplele adunate până acum reiese că, dincolo de substratul intervalic arhaic, motivul pus de S.Toduţă pe frontispiciul operei-oratoriu trebuie judecat în sine, configuraţiei melodice propriu-zise adăugându-se cea ritmică: 3-1-1-2-2-1-1 (Ne-am putea imagina şi un vers de 7 silabe: ⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ = dactil + ionic major)

Ca expresie acest motiv este sobru, auster, abia sesizabil la început din cauza registrului grav. Prin configuraţia sa ar putea fi comparat cu motivul de debut al preludiului la "Parsifal":



prin păşirea ezitantă, parcă, în valori inegale şi în sens ascendent, prin combinaţia de secunde şi terţe şi prin acel "torculus" ce succede urcuşului.

Este un motiv ce poate investi multiple semnificaţii:
- a "dorului de-a zămisli frumuseţe",
- a mereu începutei înălţări a construcţiei,
- a sacrificiului,

în funcţie de locul în care este plasat, având un rol important atât în arhitectura "preludiului" cât şi în cea a întregii opere-oratoriu. Este investit totodată cu o specială forţă de propulsie a discursului.

Revenind, în ceea ce priveşte "preludiul" în întregul său, la comparaţiile ce s-au făcut cu Wagner - "Aurul Rinului" (C.Ţăranu) sau "Tristan şi Isolda" (H.P.Türk) sau cu Bach - "Mathäus -Passion" (H.P. Türk):

În "Aurul Rinului" pedala pe mi bemol este în fapt un acord exploatat multiplu în rezonanţa sa.

Cât priveşte preludiul la "Tristan", este de menţionat pe lângă "arcuirea tensiunii" un detaliu de construcţie pe care-l găsim şi la S.Toduţă: faptul că motivul expus iniţial se reia la sfârşit ca un "remember". Personal aş adăuga comparaţia cu preludiul la "Lohengrin": aceeaşi arcuire, aceeaşi revenire la sfârşit a motivului de debut. Şi a-

ici se porneşte de la un "grund" - acordul de La major. Se porneşte însă din registrul acut şi supraacut, evoluţia vizând cucerirea zonelor grave, în timp ce în "preludiul" la "Meşterul Manole" se porneşte exact invers: din grav, cuprinzându-se treptat zonele înalte.

În "Mathäus-Passion" este într-adevăr o pedală pe mi (octava mare) sub forma unei pulsaţii - bază armonică ce se va modifica, de altfel, pe parcursul desfăşurării primei secţiuni, marcând alineatele formei acesteia. Felul în care "vocile" ţesăturii polifonice se desprind din acordul fundamental oferă aşişderea similitudini. În acest sens o punere în paralel a măsurilor de debut ale ambelor partituri ar fi edificatoare.

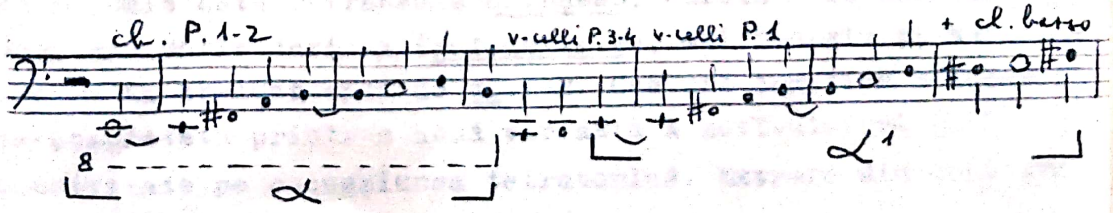
Desigur, în toate cazurile enumerate mai sus este vorba doar de asemănări de suprafaţă, ce au putut inspira (eventual) o anumita strategie a elaborării discursului, care însă, în ultimă instanţă, se nutreşte din propriile resurse intonaţionale şi ideatice.

Iată de ce, o dată discutate eventualele analogii, se impune o desprindere de acestea, pentru a judeca lucrul în sine.

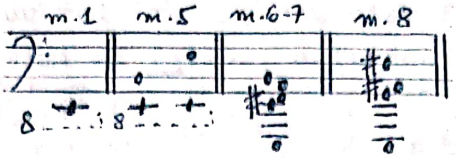
Prima secţiune deci - 1.1 - se bazează pe (sau, mai bine spus, porneşte de la) motivul α . Ea se poate subîmpărţi în 1.11 şi 1.12, fiecare dintre aceste subsecţiuni subdivizându-se, la rândul său, ternar - în incizii inegale - pe temeiul unor mai evidente sau mai ascunse modificări structurale.

1.11 (1.111) 1 /17/ m.1-8 (sau 1-7).

Întreg acest fragment se desfăşoară în registrul foarte grav şi grav. Utilizând subdivizările partidelor de cb. şi v-celli, compozitorul mizează pe fine nuanţe timbrale. Astfel, motivul α , în ipostaza sa iniţială, este expus la jumătatea m.2 de cb.P.1-2, sprijinit pe sunetul grav (Mi_1) al cb. P.3-4, care se întrerupe două măsuri, pentru a-i permite să se reliefeze cu claritate. Trei sunete de legătură ale v-celli P.3-4 (Do-Re-Mi) fac trecerea la o nouă ipostază a motivului α , expusă de v-celli P.1-2. Începând chiar cu m.6 se produce şi o proiecţie acordică a tetratoniei fundamentale (mi-fa#-la-si), în m.7 vocile ramificându-se heterofonic; motivul evoluează astfel, simultan, în păşire melodică ascendentă şi în dispersare armonică sau heterofonică, asemeni crenguţelor dintr-o tulpină. Evoluţia melodică globală se prezintă astfel:



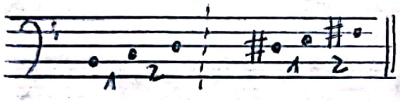
Armonic sunt de sesizat următoarele momente de evoluţie:



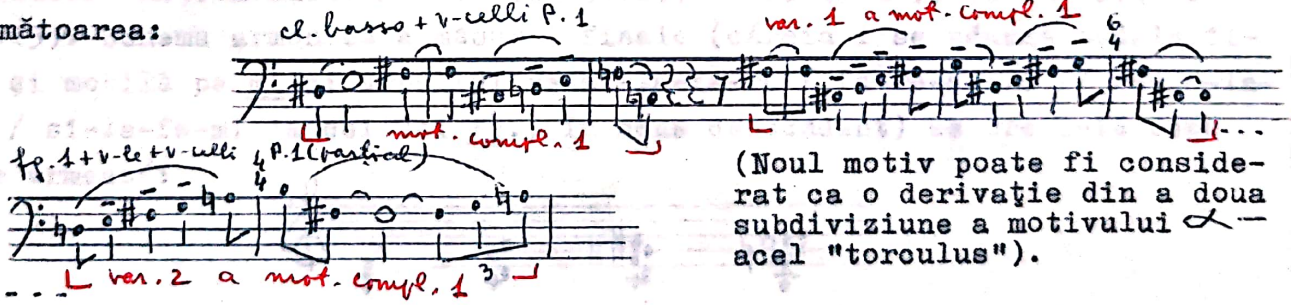
(1.112) /I/ m.9-14 (sau 8-14)

Ar fi de observat că m.8 are caracteristicile unui moment de legătură, motiv pentru care ar putea fi socotită ca făcând parte din al doilea segment, mai ales că intrarea cl.basso, ca dublaj al v-celli P.1 este marcată de compozitor prin semnul ⌐, care semnifică, în codul său personal, sublinierea tematică. (Varianta ar fi: 1.111 m.1-7; 1.112 m.8-14). Pentru această a doua variantă de subîmpărţire ar pleda şi ieşirea armonică din chinga tetratoniei emblematice.

Interesantă este formula de continuitate melodică, printr-un procedeu ce aminteşte "scordatura", aplicată aici tricordului din motivul α :



Din continuum-ul melodic se desprinde astfel un nou motiv, complementar (mot.compl.1). În expunerea şi reluarea sa îmbogăţită se evidenţiază pe de o parte un aspect al îmbogăţirii melodice iar pe de altă parte unele particularităţi de orchestraţie, vizând transmiterea melodiei de la un instrument la altul şi dublajele. Oricum, pentru întreg fragmentul 1.11 este certă o anume continuitate melodică. Aici, în 1.112, melodia este următoarea:



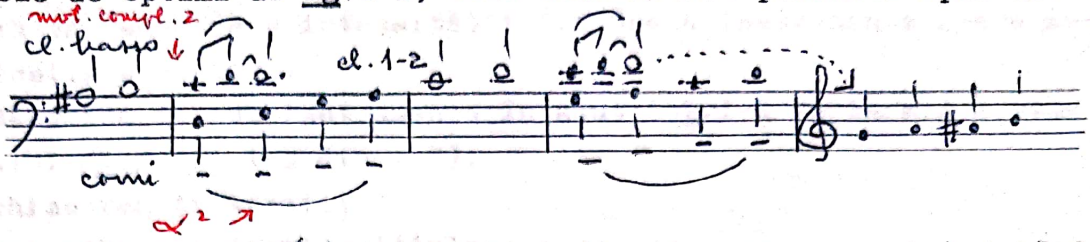
(Noul motiv poate fi considerat ca o derivaţie din a doua subdiviziune a motivului α — acel "torculus").

Noile ipostaze melodice ne comunică, în mod evident, o stare de ezitare, de incertitudine, de oscilaţie, un urcuş mereu frânt.

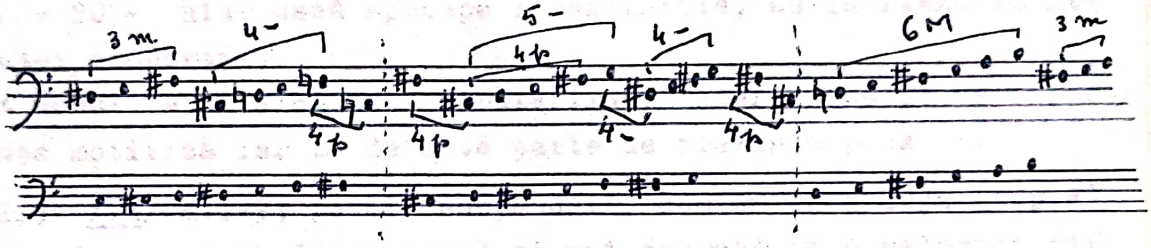
(1.113) /I/ m.15-19

Urcuşul melodic este retransmis cl.basso, căruia i se asociază vi.I sub forma unui nou motiv derivat (mot.deriv.2), mai incisiv şi mai concentrat, care va fi preluat apoi de cl.1-2. Osatura tematică a acestei incizii este completată printr-o nouă variantă a motivului α (α^2), bazată în exclusivitate pe succesiunea tetratonică. Extrase din contextul

orchestral, care pe lângă pedalele menţionate anterior mai cuprinde voci complementare cu rol armonic sau eterofonic precum şi un joc figural în triole de optimi al fg.1-2, cele două motive pomenite apar astfel:

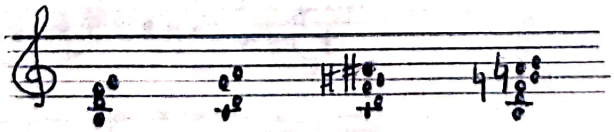


Sub această formă motivul (purtând şi indicaţia poco marcato) dobândeşte o alură imperativă, în această ipostază identificându-se, cred, cu ideea jertfei necesare. Mot.compl.2 poate fi considerat ca o derivaţie a mot.compl.1, în care este prezentă şi o componentă tetracordală. Următoarea schemă melodică va fi, în acest sens, elocventă:



Reiese că în acest prim fragment formal există o continuitate certă melodică, cu sens predominant ascendent, marcând totodată trei faze de evoluţie motivică.

Fraza se suspendă pe un urcuş cromatic, într-o uşoară accelerare (...>). De altfel tendinţa spre precipitare este marcată prin câteva schimbări metronomice: ♩ = 63 (iniţial); 66-69 (m.10); 72 (m.13); 79 (m.15). Schema armonică a măsurii finale (căreia i se adaugă pedala fixă şi mobilă pe mi şi arpegiul re-si-la-fa-re / fa-re-do-si // re-do-la-re / si-la-fa-mi la cei doi fg., în sens descendent) se prezintă după cum urmează:



În ansamblu această primă subdiviziune, desfăşurată în mare în registrul f.grav, grav şi abia mediu, este ca o pastă întunecată, ca o negură sonoră, din care se desprind, parcă anevoie, traseele melodice semnalate, în continuitatea pe care o relevă analiza de detaliu. Finalul în cresc. şi accel. uşor, în care se impune mersul ascendent din discant, decupat brusc prin intervenţia unei noi idei, anticipă alte "rupturi" similare ale discursului muzical, pe parcursul actului I - sugerând "prăbuşirea", "neîmplinirea".

Relaţia dintre 1.11 şi 1.12 se realizează, într-adevăr, prin contrast. Astfel, chiar dacă în maniera unei "cadenţe intruse" (unele in-

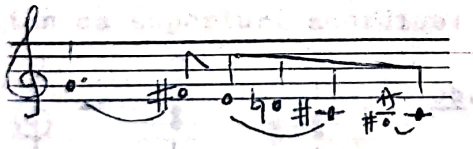
strumente antrenate în fraza precedentă îşi finalizează contribuţia pe primul timp din noua subdiviziune), decupajul discursului nu este mai puţin evident:

- brusca reducere a intensităţii (la unele instrumente apare indicaţia p subito);
- adăugarea de noi instrumente în acut (ob.1-2 de la m.1 a reperului /la/, fl.1-2 din m.2);
- schimbarea tematicii;
- suspendarea pedalei multiple.

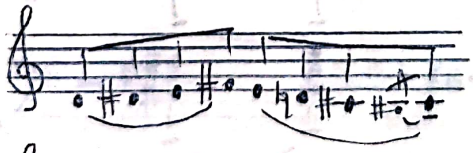
În întregul său 1.12 este mai concentrat ca dimensiuni faţă de 1.11 (se evidenţiază un raport foarte apropiat de "tăietura de aur": la totalul de 122 pătrimi din 1.1 raportul exact ar fi 75,39/46,60 - în partitură 78/44; desigur nu se poate nega faptul că accelerarea tempo-ului - se ajunge la ♩. = 80 - chiar dacă aproape insesizabilă, nu lucrează în favoarea acestei proporţii).

Se pot constata şi aici trei subdiviziuni determinate pe de o parte de componenţa motivică iar pe de altă parte de prezenţa pedalei.

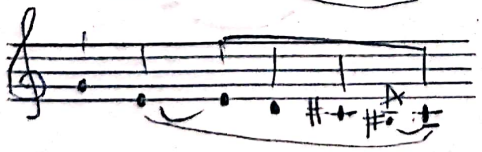
1.12 =(1.121) /la/ m.1-2; pedala suspendată, cum am spus deja (v.p.4) Nu este vorba despre o temă pregnantă ci mai degrabă de o melodică difuză, "de diversiune" s-ar putea spune, o "pânză melodică", bazată pe un nou motiv complementar, al treilea, un fel de "motiv-familie". Mă refer la faptul că se suprapun sau se succed mai multe variante, cu mai mică sau mai mare forţă de penetrare:



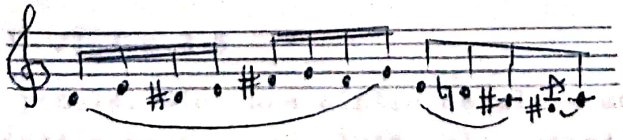
cl. 1-2,m.1



vi.II prt.2,m.1

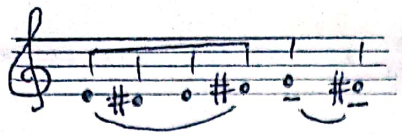


id.,m.2

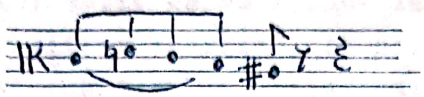


cl.basso, m.2

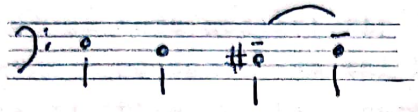
v-le part.2,m.1, reluat de v-celli part.2,m.2.



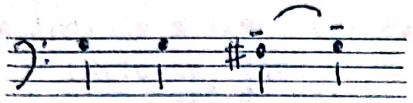
vi.II part.1, m.1



v-le part.1, m.1

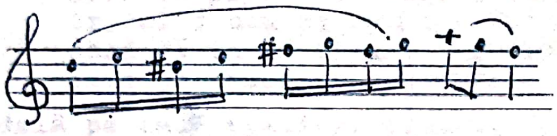


v-celli P.3, m.1



v-celli P.4, m.1

} în m.2 se inversează distribuţia aceluiaşi motiv



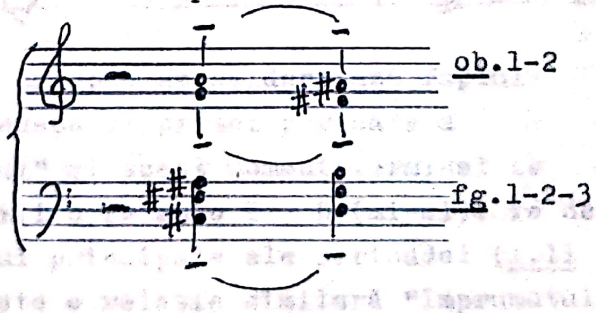
m.2 { ob.1-2 ; v-le part.2 (8-va inf)

(Din cauza registrului şi a dublajelor este varianta motivică cea mai reliefată, mai ales că se adaugă şi cl.1-2

)

La aceste variante motivice (pe care le-aş socoti, în ansamblu, ca fiind de asemenea dezvoltări ale celulei "torculus" din motivul iniţial ∝) se mai adaugă, asemeni unor componente reziduale, câteva celule "suspin", care dublând componentele motivice deja menţionate, se evidenţiază simultan ca suporturi acordice:

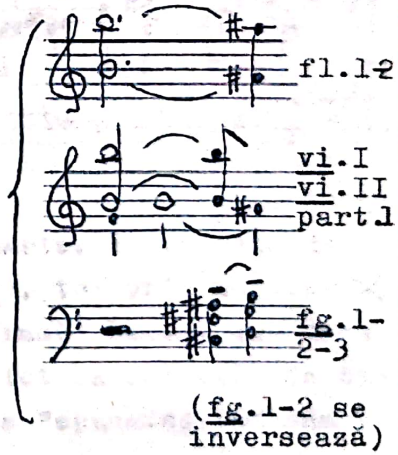
m.1



ob.1-2

fg.1-2-3

m.2



fl.1-2

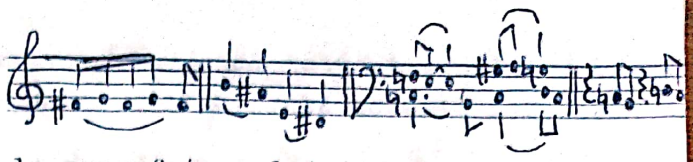
vi.I
vi.II
part.1

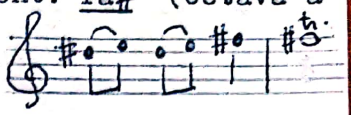
fg.1-2-3

(fg.1-2 se inversează)

(1.122) /la/ m.3-5

Revine pedala. Nici una dintre celulele motivice care apar aici nu reprezintă o noutate absolută, ele putând fi înţelese prin prisma celor precedente, ca particole ce-şi dobândesc temporar o anume autonomie. De fapt întreg acest segment are caracterul unei anacruze ce anticipă revenirea în forţă a lui ∝ .

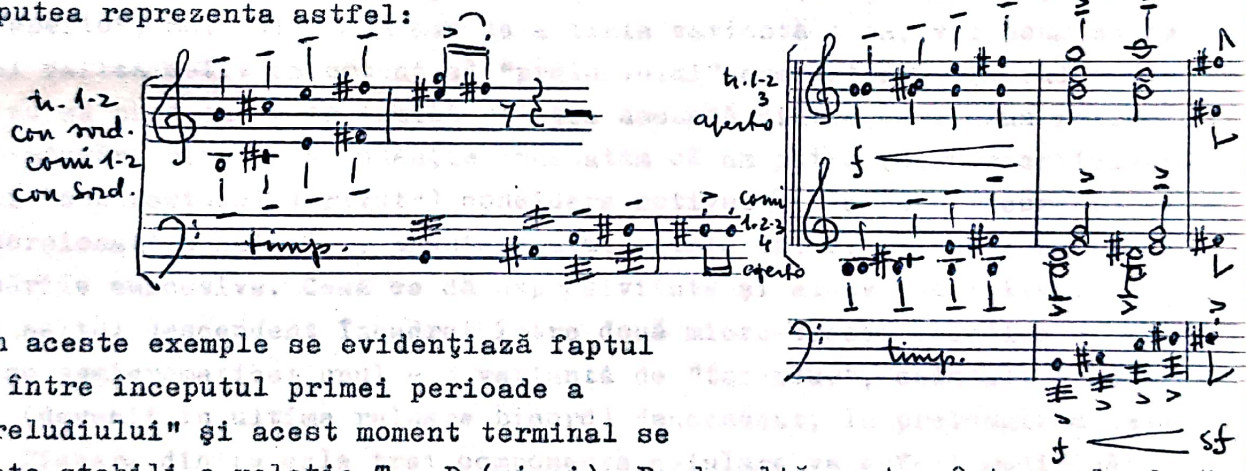
Exemple de asemenea particole: 

Pe baza unui motiv ce se impune la suprafaţa valului orchestral, prin dublajul realizat viorilor, la octava superioară, de către fl.1-2, pragul acut al ambitusului orchestral pentru acest moment: fa#^{3} (octava a 3-a), impus aici ca o dominantă a unui ton de si : 
(De remarcat că este acelaşi tip de tricord - semiton-ton - pe care l-am mai întâlnit).

O dată cu trilul pe fa (care pare a "alunga" din nou pedala pe mi) începe incizia a treia (1.123) /1a/ m.6-11.

(Este de făcut o observaţie cu privire la reducţia de pian faţă de partitura orchestrală şi anume că apare o măsură în plus - în p.8, sist.4 prima măsură -, o zăbavă pe trilul dublu pe fa#; partitura orchestrală o omite, făcând să intre simultan incisiva variantă a motivului care în reducţie apare abia în măsura următoare).

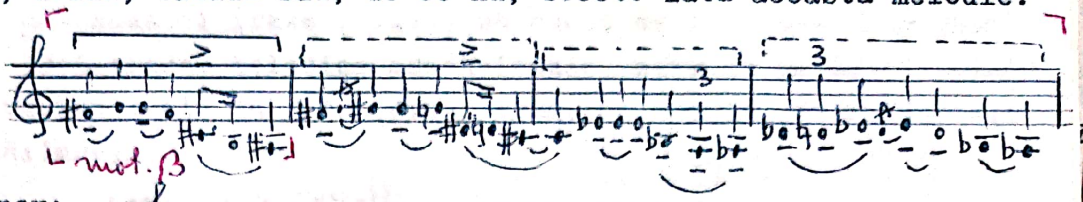
Trilul-pedală pe fa# (fl.1-2, ob.1-2, cl.1 şi apoi 1-2, vi.I-II, v-le; suflătorii menţin pedala, coardele marchează două impulsuri părăsind-o apoi) susţine două variante ale motivului , care în reducţie s-ar putea reprezenta astfel:



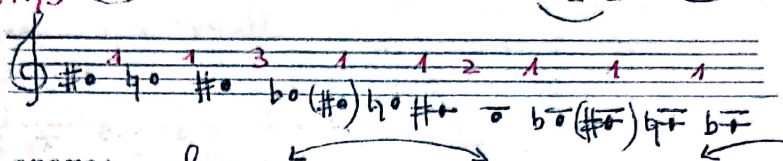
Din aceste exemple se evidenţiază faptul că între începutul primei perioade a "preludiului" şi acest moment terminal se poate stabili o relaţie T - D (mi-si). Pe de altă parte, între cele două subdiviziuni principale ale perioadei (1.11 şi 1.12), tot prin motivul se stabileşte o relaţie similară "împrumutului de frază" baroc, iar dacă ar fi să facem o referire la acele figuri retorice tot baroce atât de bine cunoscute de compozitor, ar trebui să ne oprim la "epanalepsis" sau "symploke" (începutul similar cu sfârşitul).

Cea de a doua secţiune a "preludiului" orchestral - 1.2 - prezintă faţă de prima un contrast de ordin structural, determinat de pregnanţa tematică a motivului , a cărui cvadruplă expunere, în formulări mereu reînnoite, (/1b/ m.1-4) imprimă discursului o anume sacadare, cu efect expresiv determinat: este un fragment de monodie acompaniată (acompaniament acordic - coarde + lemne, fără fl. - tema fiind intonată de cornii

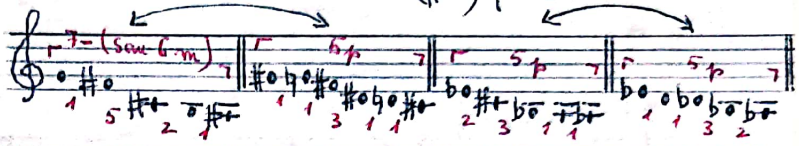
reuniţi) în care parcă ni se povesteşte ceva, cu intonaţii situate între cântec, doină, baladă sau, de ce nu, bocet. Iată această melodie:



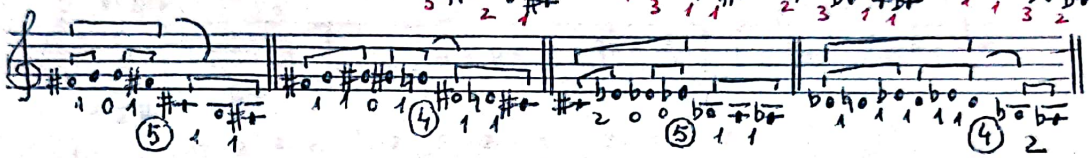
Totalul sonor:



care pe tronsoane apare:



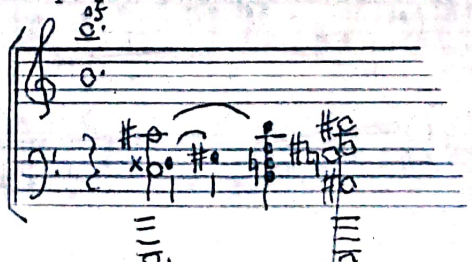
sau



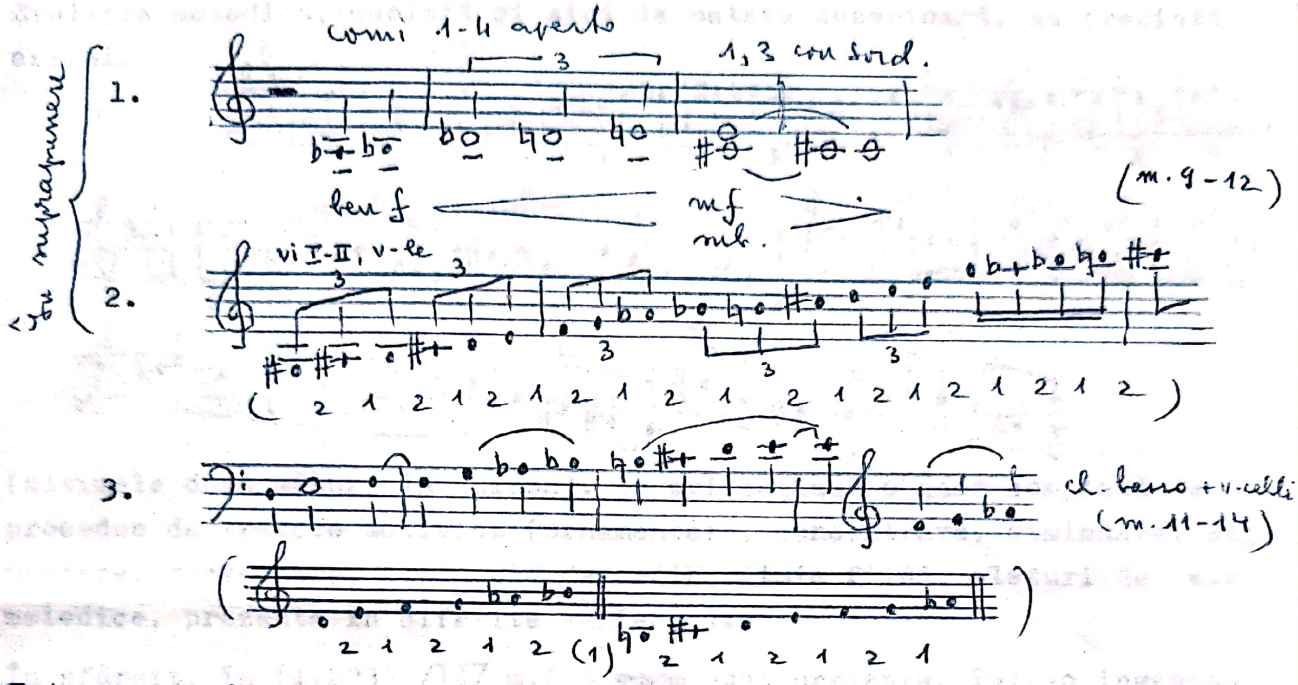
Este interesant felul în care Sigismund Toduţă foloseşte cornii ca punte de legătură între 1.1 şi 1.2, atât timbrală cât şi tematică: astfel, după ce au intonat (mai întîi poco forte con sord. şi apoi forte şi chiar sf "aperto") motivul α în cea de a treia variantă a sa, vin acum cu cel de al doilea motiv important al "preludiului" orchestral, timbrul comun venind să pună parcă în lumină relaţia ascunsă dintre cele două motive. Într-adevăr, privind cu atenţie constatăm că am putea (circumscriindu-ne ideii "contrastului derivat") considera motivul β ca pe o recurenţă uşor distorsionată a lui α , nuanţată atât ritmic cât şi intonaţional prin reluările succesive. Ceea ce dă expresivitate şi elocvenţă motivului β este saltul descendent încadrat între două micro-trasee melodice cromatice sau semicromatice: unul - o variantă de "torculus", celălalt - un tricord (devenit în ultima reluare bicord) descendent, în prelungirea saltului. Fiecare dintre cele trei componente celulare va suferi modificări pe linia esenţei sale structurale. Ne aflăm, cred, în faţa unei configuraţii melodice familiare compozitorului, (dintre acelea) care-i definesc stilul pe linia unei expresivităţi melodice specifice.

O dată cu începutul celei de a doua secţiuni, revine pedala pe Mi_1, care se menţine până la sfârşitul subsecţiunii 1.21 (/1b/).

După incizia analizată mai sus (1.211), următoarele patru măsuri (1.212) impun un nou motiv, mai puţin individualizat melodic dar cu un caracter mai imperativ:



reluat ca şi precedentul de încă trei ori în reformulări îmbogăţite (de remarcat pedala-semnal pe si la fl.1-2 şi tr.1-2-3), pentru ca ultimele şase măsuri ale acestei fraze (1.213) să asocieze în suprapunere sau juxtapunere trei trasee melodice ascensionale, care ar putea fi interpretate ca variante ale lui α (dacă legăm, în esenţă, de acest motiv ideea de înălţare):



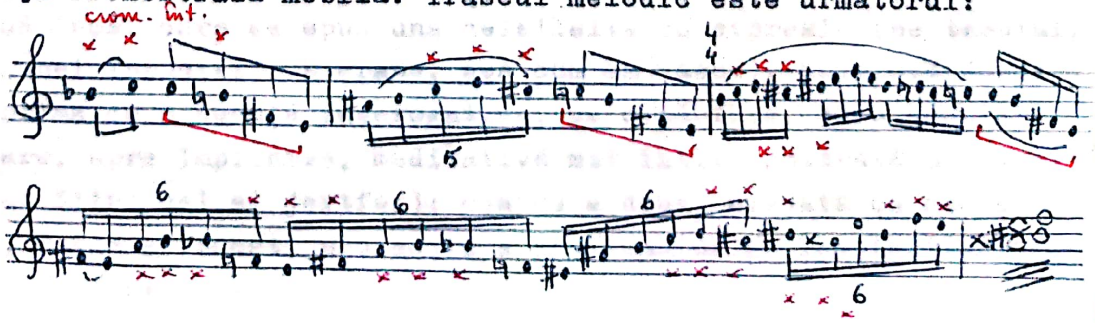
Este vorba, în mod evident, de o aceeaşi scară (sus cu omisiunea unui sunet, terţa rezultată întorcându-ne însă la forma originară a motivului α), în triplă ipostaziere ritmică. Suprapunerea primelor două ipostaze melodice ne oferă un interesant exemplu de eterofonie.

Cea de a doua frază - 1.22 (/1b/+/1c/) - se bazează în întregime pe prelucrarea motivului β, într-o tensionare crescândă, care aduce şi culminaţia preambulului orchestral.

În /1c/ pedala pe Mi_1 este suspendată, pentru a reveni la /1d/ până la sfârşitul "preludiului" (rămâne însă şi aici acea pedală latentă despre care am pomenit la p.4).

(1.221) /1c/ m.1-5

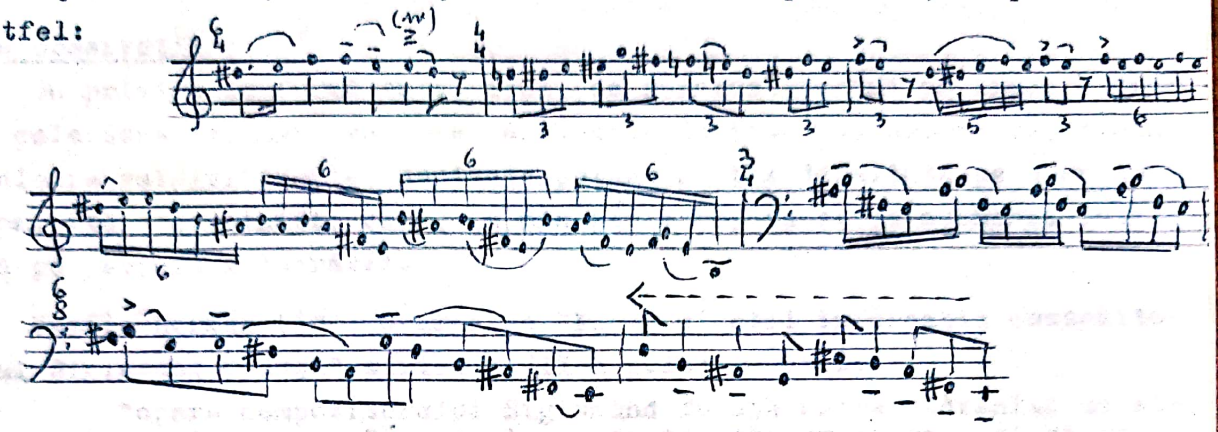
Este aproape monodic, cu dublarea la octavă sau chiar dublă octavă şi cu componenţa orchestrală mobilă. Traseul melodic este următorul:



(Sunetul cel mai înalt este fa^3 - octava a 3-a - la fl.; tremolo-ul se prelungeşte în m.6-8, tot [redacted] redublat la octava superioară, la coarde, marcând legătura cu incizia următoare; în m.5 este susţinut şi de tr. în frull.).

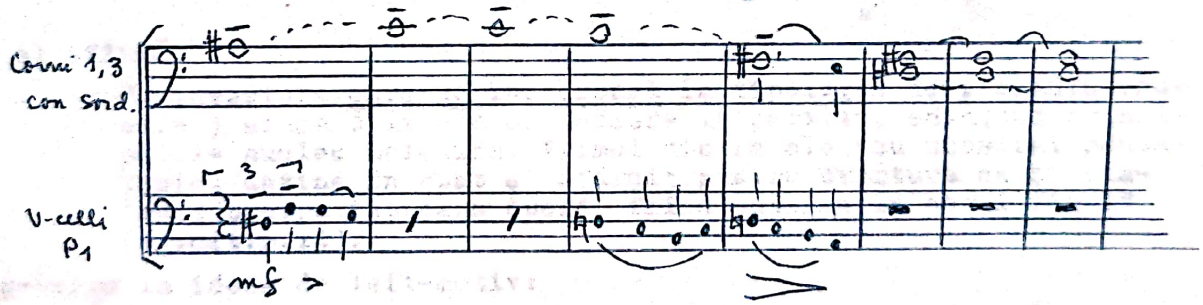
(1.222) /1c/ m.6-12

Evoluţia melodică, dublată şi aici la octava superioară, se prezintă astfel:



(ultimele două măsuri la unison). Se evidenţiază o gamă completă de procedee de tratare motivică (ornamentare, concentrare, diminuare, segmentare, secvenţare, aspectele de ordin ritmic fiind, alături de cele melodice, prezente în diferite variante).

În sfârşit, în (1.223) /1d/ m.1-8 [redacted] sunt prezente, într-o ingenioasă suprapunere, alte două variante cu sens concluziv:



În m.9-12 = 1.3 revine motivul (în varianta ritmică din /1/ m.6-7), revenire care s-ar putea suprapune replicii lui Manole: "Sunt veşnic la început de drum".

Preludiul ne apare astfel ca o formă închisă, bazată pe arcul evolutiv a două teme, care se opun una celeilalte ca expresie (pe temeiul, totuşi, al unei înrudiri subterane, aşa cum am văzut), completându-se totodată: prima cu o nuanţă interogativă, ca o căutare, ca o năzuinţă spre înălţare, spre împlinire, meditativă mai întîi, hotărâtă mai apoi (imperativul fiind cel al jertfei); cea de a doua, situată ca ethos între baladă, doină şi bocet, proiecţie a zbuciumului şi îndoielilor creatorului de frumos.

Pedala pe mi grav susţine această cupolă introductivă, pe care am putea-o considera ca pe un modul formal, un fel de prefigurare a întregii construcţii a operei-oratoriu. Fără a putea fi definite ca leit-motive (aspect asupra căruia voi mai reveni) α şi β investesc pe parcurs semnificaţii simbolice, aducându-şi totodată aportul la unitatea arhitectonică a vastului edificiu sonor.

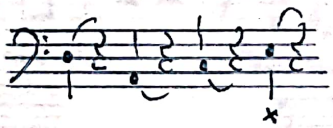
Alte observaţii

Cu privire la formă este, deci, de remarcat faptul că fiecare dintre cele două secţiuni mari se subîmparte în două subcomponente, fiecare dintre subdiviziunile rezultate putând să fie detaliate pe o schemă tripartită - combinaţie care, în mic sau mare, va fi de asemenea întâlnită pe parcursul lucrării.

Vasile Herman (în lucrarea sa "Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă" partea a III-a p.14) remarcă:

> "opera compozitorului Sigismund Toduţă apare stăpânită de nota mi cu care începe şi sfârşeşte atât uvertura, cât şi întreaga lucrare...
> Sunetul mi, 'început şi sfârşit', poate fi, eventual, considerat ca o silabă-anagramă pentru Mira, personajul-cheie al operei (sau poate 'Mira gestorum'?)

Tot în legătură cu sunetul mi face trimitere şi la ostinato-ul din momentul jurământului - actul II:



Tot el afirmă:

> "...uvertura care se încadrează în tipologia de preludiu (subl.n.) aduce o liberă articulare tripartita, enunţând principalele nuclee melodice. Primul dintre ele (cu substrat pentatonic) devine început şi sfârşit pentru uvertură ca şi (latent) pentru întreaga operă, fiind cuprins în corul final" (op.cit.p.14).

Cu privire la ideea de leit-motiv:

H.P.Türk (Programul de sala p.7):

> "compozitorul nu recurge la tehnica leitmotivelor, inventată de Wagner pentru caracterizarea personajelor sau situaţiilor deosebite, ci leagă fiecare moment al dramei de o unică piatră de temelie" (subl.n.).

V.Herman (op.cit.p.14):

> "Variaţia continuă liberă o scuteşte, însă, de convenţionalismul acuplării Leitmotivelor ilustratoare de personaje şi situaţii. În acest fel compozitorul evită cu bună ştiinţă tehnica wagneriană/.../ înlocuind-o deliberat cu un procedeu întru totul caracteristic timpurilor noastre: travaliul celular continuu" (subl.n.).

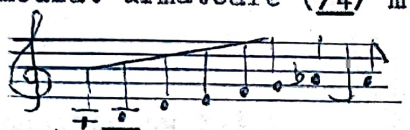
Pornind de la întrebarea: este motivul , totuşi, un "leitmotiv", i-am urmărit prezenţa în continuarea lucrării (în "preludiu" el investind, după cum s-a văzut, un cert rol constructiv, valenţele simbolice putând fi cel mult deduse, pe cale, să spunem, empatică).

Pag.12 sus (partitura de orchestră) - (2.132) /37 m.15-18

Replicile:(Ce să-ncep?)

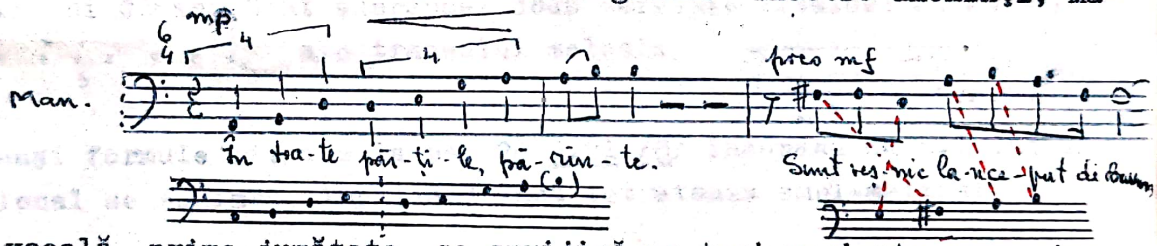
B. Ţi-am spus.
M. Nu, eu nu.
B. Va trebui.

Un urcuş vertiginos al coardelor, din grav până în acut, în optimi şi apoi şaisprezecimi (dublate la început şi sfârşit de fg. şi, respectiv, fl.) pizz. şi apoi arco pe sunetele:
Relaţia expresivă este evidentă (de notat şi rolul arhitectonic, prin sunetul mi, dar şi prin însăşi configuraţia intonaţională.

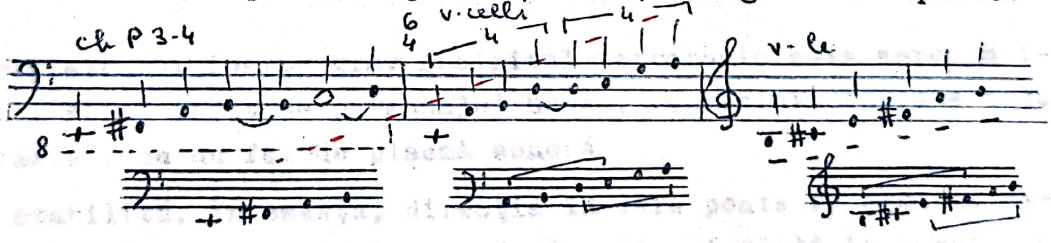
În măsura imediat următoare (/47 m.1) este de notat o apariţie fugitivă la cl.1  cu rol de legătură, cred.

Pag.20 jos - (2.232) /67 m.10-13

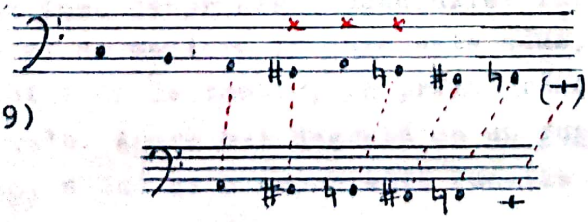
Răspunsul lui Manole la întrebarea lui Bogumil: "Încotro ameninţi, Manole?"



Partea vocală, prima jumătate, se sprijină pe trei variante succesive; cea instrumentală, încorporând-o pe cea vocală, adaugă alte aspecte:



Este evident jocul motivului cu el însuşi precum şi întoarcerea la componenta iniţială în expunere directă dar şi în formă, ca să spun aşa, "anagramata". Este de remarcat şi aici prezenţa sunetului mi. Ar mai fi de observat în acest loc felul în care cb. dublat de fg. ajunge la acest mi:

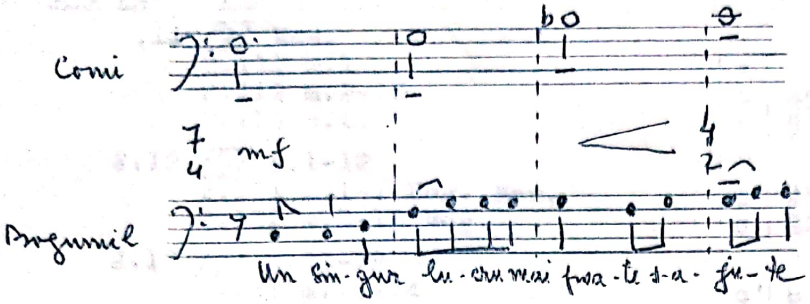


= o combinaţie de cromatism întors cu tetracordul cromatizat ("passus duriusculus")

(în /67 m.5-9)

Pag.23 jos - (2.243) /6a/ m.15-16

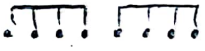
Suprapus la corni pe replica lui Bogumil, care-l include ea însăşi, în altă variantă:

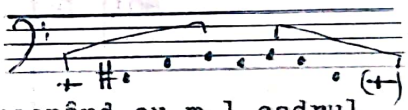


(Între cele două tetratonii există o relaţie de continuitate:

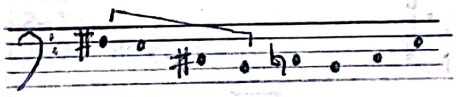
Evident, motivul este legat aici de o intenţie expresivă: imperativul jertfei. (Aş remarca şi aici sunetul mi la cb. şi v-celli, chiar de la începutul inciziei (2.243), ultimul sunet grav al inciziei (2.244) - pag.24 m.1 = /6a/ m.17 - fiind tot mi, la care se ajunge pe traseul:

Pag.25 3.11 /7/ începând cu m.1

Prezent în acompaniamentul de tip "textură" al coardelor grave la intervenţia lui Găman. Sunt suprapuse două variante ritmice:  şi ale traseului melodic:



Pe aceleaşi formule ritmice la pag.28 3.21 /8/ începând cu m.1 cadrul intonaţional se schimbă, implicând însă tetratonia emblematică:



Din cauza registrului foarte grav incipitul tetratonic este aproape ininteligibil. Fiind legat de personajul Găman, reprezintă forţele telurice, informalul, ca un fel de plasmă sonoră.

Odată stabilită, în esenţă, direcţia în care poate fi condusă cercetarea în privinţa motivului α, cred că mult mai utilă în acest punct al analizei se arată a fi reîntoarcerea la început, pentru clarificarea pas cu pas a tuturor aspectelor formale, destinul său urmând a fi înţeles mult mai bine în contextul dramaturgic global. Din cele observate deja se poate însă desprinde o concluzie: indiferent de momentul în care este adus şi de maniera în care este adus, cred că într-adevăr nu poate fi socotit un leitmotiv, în primul rând din cauza austerităţii [redacted] sale. Apare mai degrabă ca un suport intonaţional cu un relief specific, având şi o importantă funcţie arhitectonică.

I Manole / Bogumil

2. Manole - Bogumil (1) /2/ - /6a/ 546(+1) — A 147

2.1 /2/ - /3/

2.11 /2/ Man.
- 2.111 m.1 — a 5
- 2.112 m.2-10 — b 45
- 2.113 m.11 — a 5

2.12 /3/ m.1-12
- 2.121 m.1-7 Bog.,Man. — c 45
- 2.122 m.8-12 Bog. — d 22

2.13 /3/ m.13-18
- 2.131 m.13-14 — c' 8
- 2.132 m.15-18 — e 17

A 55 | B 67 | B^1 25

2.2 /4/ - /6a/ — A^1 399(+1)

2.21 /4/ Man.
- 2.211 m.1-4 — a 15
- 2.212 m.5-7 — a' 15
- 2.213 m.8-9 — a" 12
- 2.214 m.10-13 — b 18
- 2.215 m.14-17 — c 16

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7 Bog.
- 2.221 /5/ — d 48
- 2.222 /5a/ — e 37

2.23 /5a/ m.8 - /6/
- 2.231 /5a/ m.8 Man. — f 8
- 2.232 /6/m.1-9 Bog. — g 40
- 2.233 m.10-17 Man. — h 60

2.24 /6a/
- 2.241 m.1-6 Bog. — i 30
- 2.242 m.7-11 — j 33
- 2.243 m.12-14 — j' 20
- 2.244 m.15-21 Bog.,Man. — k 47(+1)

A 76 | B 85 | C 108 | D 130(+1)

3. Găman /6a/ m.21 (Anacruză) - /8b/ — B 335

3.1 /6a/ m.21 - /7a/
- 3.11 /6a/ m.21 - /7/ orchestră — a 44
- 3.12 /7a/ m.1-6 cor şi — b 19
- 3.13 m.7-15 orchestră — c 27

3.2 /8/ - /8a/
- 3.21 /8/ m.1-15 orchestră — a' 60
- 3.22 m.16-17 - /8a/ m.1-7 cor şi orch. — d 46
- 3.23 /8a/ m.8-23 orchestra — e 67

3.3 /8b/ orchestră — (d')

A 90 | A^1 173 | B 72

4. Manole - Bogumil (2) /9/ - /9c/ — A^2 283

4.1 /9/ m.1-9 Man.,Bog.
- 4.11 m.1-4 Man. — a 20
- 4.12 m.5-9 Bog. — b 27

A 47

4.2 /9/ m.10-21 - /9a/ m.1-7 Bog. | | B | 100
4.21 /9/ m.10-15 | c | 28 |
4.22 m.16-21 -/9a/ m.1-7 | d | 72 |
4.3 /9a/ m.8-13 - /9b/ Man. | | C | 104
4.31 /9a/ m.8-13 | e | 36 |
4.311 m.8-11
4.312 m.11-13
4.32 /9b/ | f | 68 |
4.321 m.1-4
4.322 m.4-6
4.323 m.7-13
4.3231 m.7-10
4.3232 m.10-13 numai orch.
4.4 /9c/ Bog.,Man. (Încheiere. Moment de tranziţie) | | D | 32

ooooo000ooooo

2. Manole - Bogumil (1) reperele /2/ - /6a/

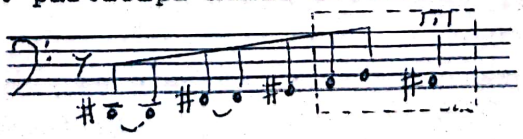
Este o secţiune amplă, posibil a fi subdivizată la rândul său în două etape dramaturgice (semnalate deja în comentarea textului), inegale ca dimensiune, a doua fiind mult mai amplă.

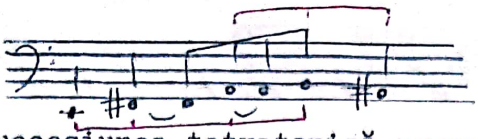
2.1 /2/ - /3/

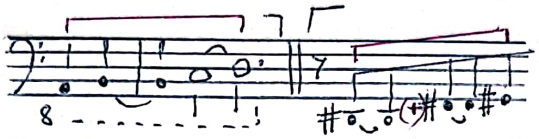
2.11 /2/ Manole

"în prima scenă (Manole-Bogumil) se străvede următoarea tehnică de compoziţie, intens utilizată şi mai târziu:
- expunerea monodică folosind cel mai adesea registrul grav. În cazul de faţă e vorba de utilizarea unor scări modale cromatice folosite liber, nu în corsetul vreunui sistem;
- transformarea monodiei orchestrale în pedală-ison şi preluarea ei liberă de către voce (Manole: 'Ajută-mă, cuvioase, altfel!');
- intrarea în heterofonie a vocii şi instrumentelor şi revenirea la nucleul iniţial"(C.Ţăranu, art.cit.p.7).

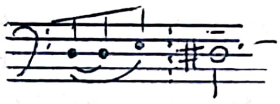
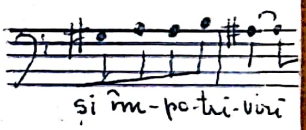
Împărţirea tripartită a acestui moment vizează doar existenţa unui motiv iniţial reluat identic la sfârşit, fenomenul înscriindu-se în sfera aceleiaşi figuri de retorică muzicală, menţionată şi în cazul preludiului orchestral (v.pag.15): epanalepsis sau symploke ("reluarea unei figuri de i n c i p i t la încheierea temei x.....x". S.Toduţă: Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol.2, p.90). Reluarea finală se face tot la v-celli, dar cu o octavă mai sus. În afară de v-celli, în acest fragment participă numai cl.basso.

Motivul menţionat:  este decupat în context şi prin coroană. Ca particularitate de menţionat intonaţională este "cromatismul întors". Existenţa terţei mici şi a secundei mari, ca şi profilul de "torculus" al formulei cromatice întoarse îl apropie de motivul . Este interesant de comparat acest incipit cu cel al Concertului

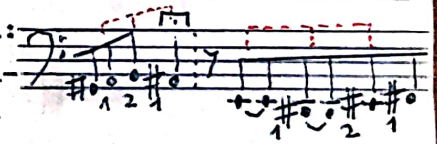
nr.2 pentru coarde:  expus tot la violon-
cel şi în care, pe lângă formula croma-
tică întoarsă, apare succesiunea tetratonică prezentă în motivul ⟨ al operei-oratoriu. Să îndrăznim să presupunem că este vorba despre un fel de "iscălitură muzicală" a compozitorului? Şi prin prisma acestei constatări putem considera primul motiv din 2.11 ca pe o variantă a lui , ornamentată, cu atât mai mult cu cât în măsura următoare este adus şi sunetul mi. Ar mai fi de remarcat încă un fapt: sfârşitul Preludiului se leagă de începutul noii secţiuni printr-un interval de secundă mică:



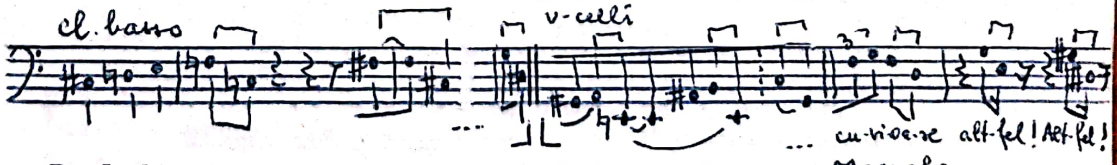
care uneşte şi separă totodată, pe principiul tot al "scordaturii" (chiar în limitele unui tetracord), întâlnit şi la început (v.pag.11; Max Eisikovits, Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Editura muzicală, Bucureşti 1976, p.40).

Înainte de intervenţia vocală, reapare formula cromatică întoarsă la cvartă ascendentă:  intervenţia vocală a lui Manole finalizând: 

Alte observaţii:

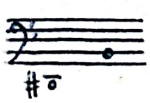
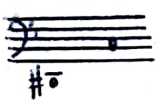
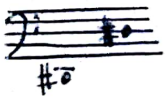
- Începutul măsurii a doua a reperului /2/ este tot un cromatism întors, stabilindu-se astfel o interesantă legătură:  în care simetria este evidentă, în cadrul fenomenului de inversare strictă (chiar dacă doar parţială) şi al celui, mai general, de evoluţie motivică (s-ar putea face şi aici trimitere la o figură retorică barocă - epanadiplosis: "sudeaza punctul t e r m i n u s cu i n c i p i t u l a două motive (incizii) prin repetarea aceleiaşi figuri", v.S.Toduţă op.cit.vol.II, p.90).

- În traseul melodic, atât instrumental cât şi vocal, se infiltrează tensiunea unor salturi, anticipate în fraza a doua din Preludiu:

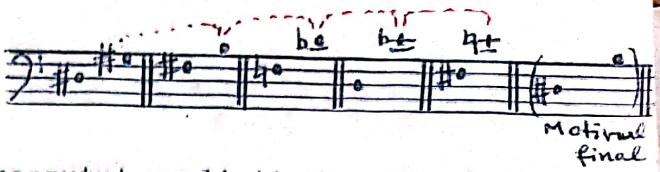


Preludiu 2.1 m.2-3 (a se vedea şi secondarea eterofonică instrumentală)

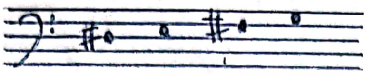
În rest, discursul parcurge o curbă predominant ascendentă, rezumată într-un fel de motivul iniţial:

- gradaţia orchestrală m.1  m.1-2  m.3-4 

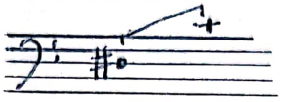
- apoi culminaţiile celulare:



Intonaţional ar fi de observat în începutul replicii lui Manole un tetracord micşorat:



ambitusul general în care se mişcă cântăreţul în această primă incizie vocală fiind:



(deci septimă micşorată sau sextă mare).

În ansamblu acest moment, căruia compozitorul îi atribuie caracteristicile unei forme mici, închise, poate fi considerat un recitativ de un tip special.

> "Linia vocală a lui Manole - recitativ cantabil, adesea la unison cu basul orchestrei - este pătrunsă de /.../ evoluţii modal-cromatice, pe cât de firesc conturate, pe atât de măiestrit elaborate" (H.P.Türk: Programul de sală p.7).
>
> "Există în toată lucrarea o nostalgie dacă nu şi un primat al monodiei atât de specifică gândirii folclorice româneşti" (C.Ţăranu: art.cit. p.7)(subl.n.)

Incizia următoare 2.12 /37/ m.1-12 se subdivide (sau, mai precis, este subdivizibilă) pe temei structural şi ideatic.

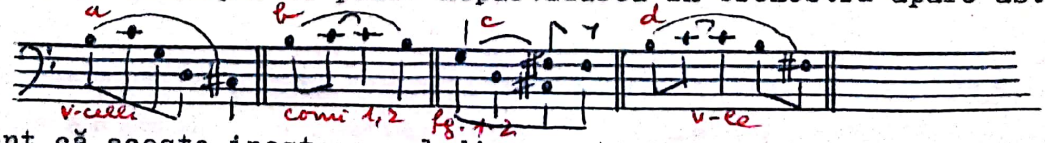
(2.121) m.1-6 începe şi se sfârşeşte cu câte o scurtă replică a lui Bogumil ("Nu mai măsura" ... "Pe măsurări?"), partea centrală fiind ocupată de replica lui Manole ("Nici magie albă nu fac ...").

Formula ostinată care se află la baza acestei secţiuni poate fi pusă în legătură cu o indicaţie de regie a lui Lucian Blaga legată de intervenţia lui Bogumil ("Fără a se mişca, cu voce monotonă, ca a unuia care-şi are un drum de la care nu se mai abate"). Desigur, în plan muzical procedeul nu putea fi legat doar de o singură replică; el se extinde asupra celor trei replici, cuprinzându-l astfel şi pe Manole.

Cu privire la tehnica utilizată, C.Ţăranu (art.cit.p.7) observă:

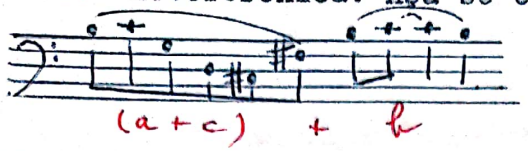
> "O altă tehnică folosită /.../ este aceea a unei construcţii pe basso ostinato (un nucleu de 6 sunete la cifra 3 din partitură). Peste acest nucleu care, departe de a fi 'încremenit' are scurte devieri de la desenul de bază, se vor suprapune elemente cu caracter de coral, elemente de heterofonie vocală calchiate pe 'murdărirea' desenului ostinat şi - nu în ultimul rând - ambiguitatea modală, gradaţiile de la simplu spre complex, folosirea unor moduri cu trepte variabile (de tip cromatism întors) sau chiar scări modale non-octaviante".

Trebuie observat că cele "şase sunete" despre care vorbeşte C.Ţăranu apar ca atare doar în reducţia de pian. Repartizarea în orchestră apare astfel:

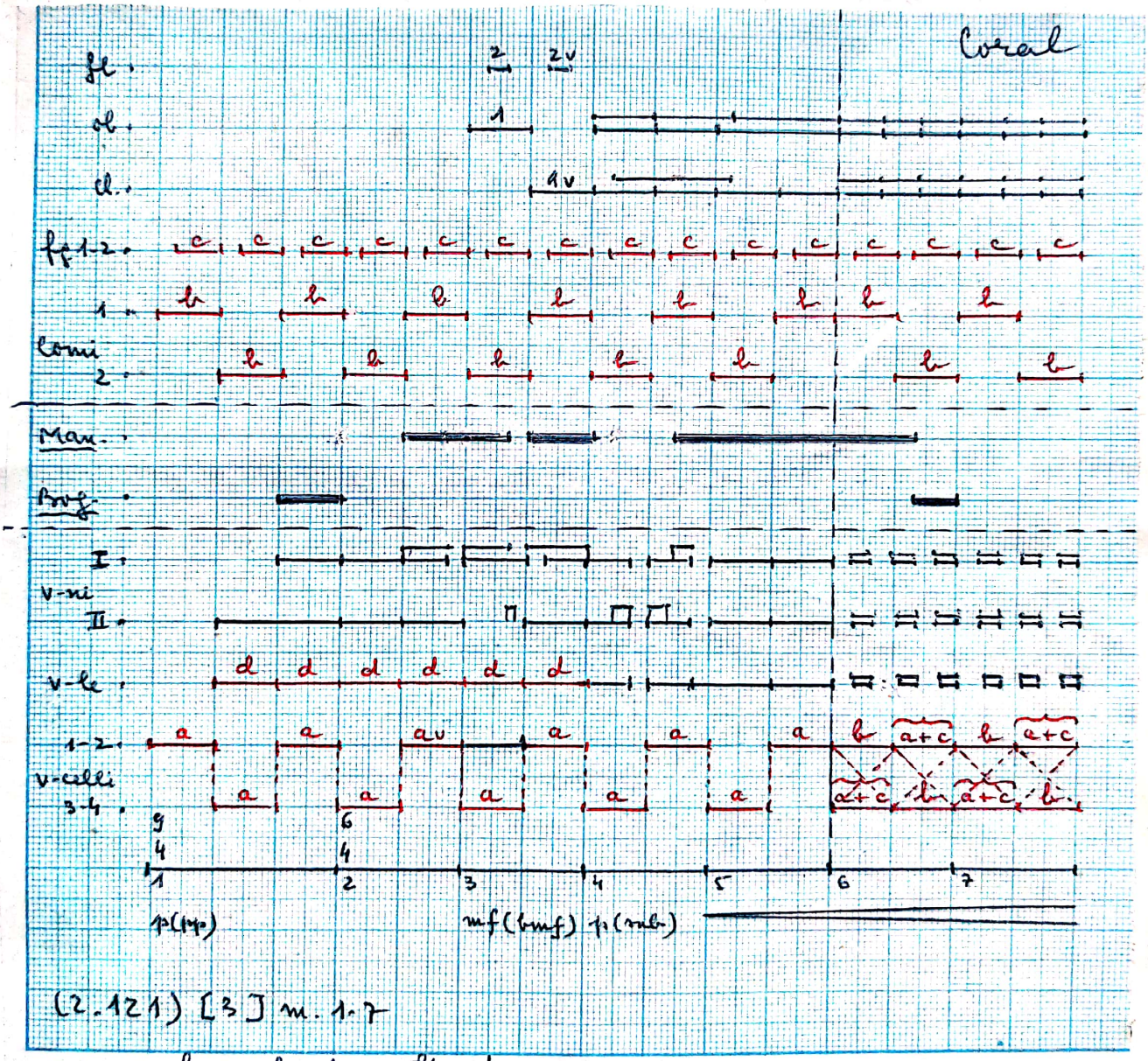


Este evident că aceste ipostaze melodice parţiale sunt înrudite între ele

în manieră heterofonică. Aşa se explică combinaţia de la v-celli în m.6-7:



ca şi modalitatea în care se realizează reducţia de pian. Această formulă ostinată este în fond o "melodie timbrală" (Klangfarbenmelodie). Schema care urmează evidenţiază raportul de simultaneitate între cele patru componente microcelulare menţionate mai sus precum şi prezenţa, într-o desfăşurare liberă, şi a altor trasee melodice:



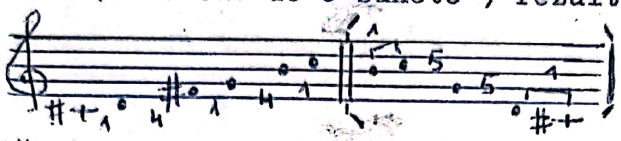
roşu = formule de ostinato
negru = desfăşurare melodică liberă (delimitările reprezentând fraperea)

Formula "cromatică întoarsă" fusese prezentă în secţiunea 2.11. Aici nu mai apare decât absolut incidental şi într-o manieră irelevantă (în sen-

sul că nu se impune ca turnură intonaţională caracteristică; mai degrabă se observă aici cromatismul propriu-zis). Cât priveşte "scările modale non-octaviante", bănuiesc că C.Ţăranu se referă chiar la ostinato, respectiv la relaţia do^1-do♯ de octavă micşorată.

Intonaţional ostinato-ul poate fi considerat ca o derivaţie a motivului β .

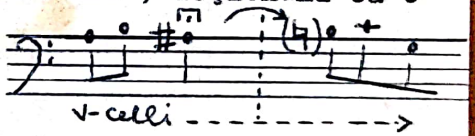
Din a + c ("nucleul de 6 sunete") rezultă o interesantă scară simetrică:



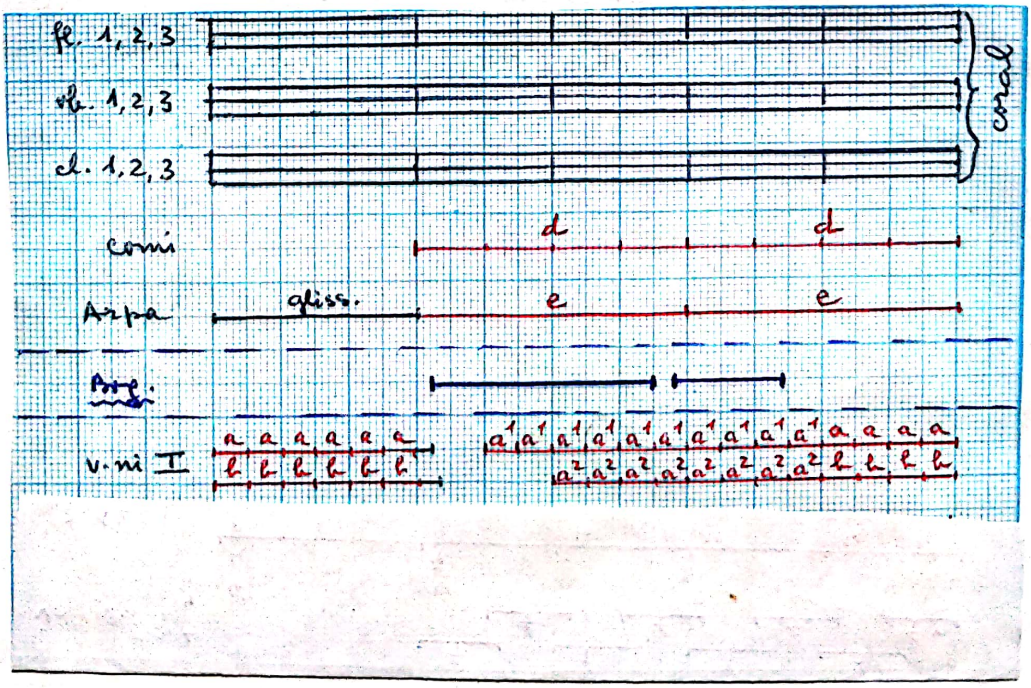
a = alt tip de simetrie

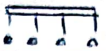
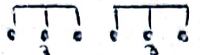
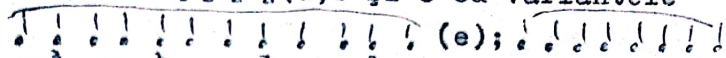
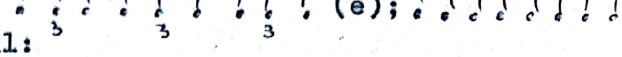
Această simetrie modală, asociată formulei ostinate în totalitatea sa, se opune libertăţii intonaţionale a celorlalte componente melodice implicate în această subdiviziune formală. Cele două entităţi se contrazic, echilibrându-se totodată şi fiind în acelaşi timp înrudite heterofonic. Mi-aş permite să întrevăd în acest tip de asociere structurală şi un reflex al acelor secţiuni lente din lucrări bachiene, în care o melodie liberă, deosebit de expresivă, uneori intens cromatizată, evolua pe suportul unui acompaniament ostinat sau cvasi-ostinat (v.S.Toduţă: "Formele muzicale ale Barocului ..." vol.3, cap."Variaţiunea").

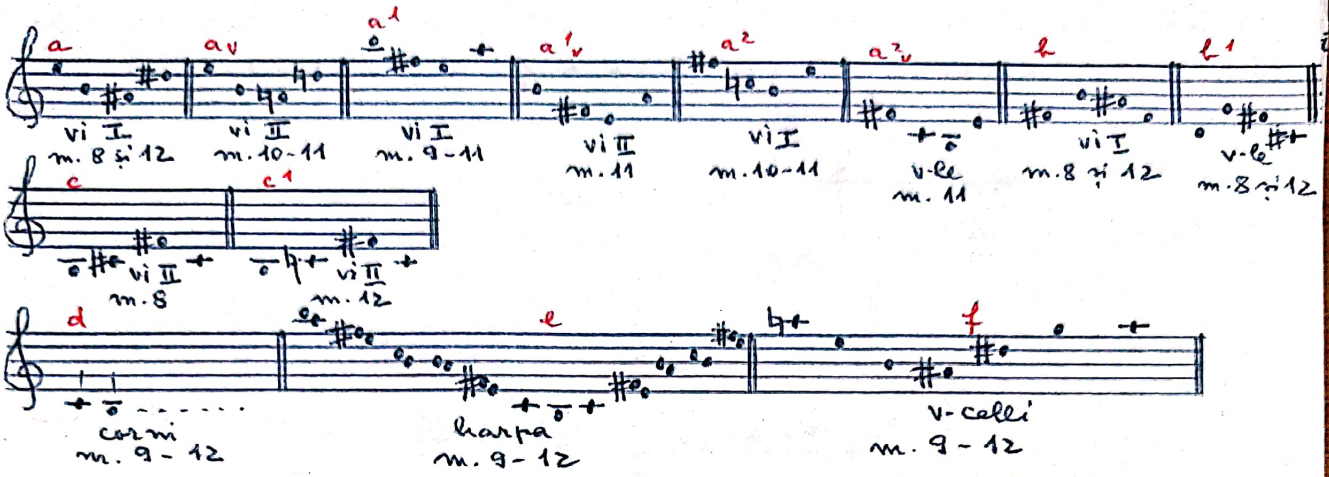
Trebuie remarcat în plus că relaţia de continuitate dintre 2.11 şi 2.12 se realizează tot printr-o relaţie de secundă mică, acţionând ca o sensibilă, pe un fond de continuitate timbrală:



Incizia următoare (2.122) /37 m.8-12 este, în mod evident, derivată intonaţional din precedenta, vându-şi însă propria autonomie structurală, care ar putea fi schematizată astfel:

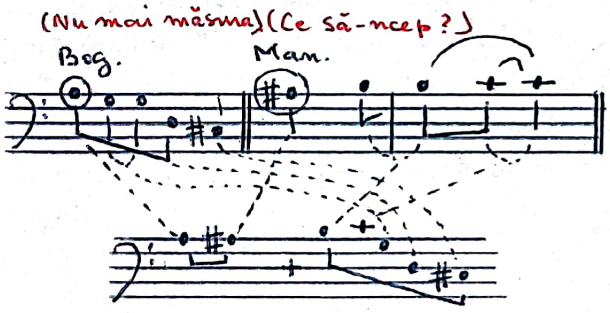


După cum se observă, se suprapun figuri melodice de dimensiuni diferite, utilizând patru formule ritmice de bază:  (a,b şi c cu variantele respective);  (f);  (e);  (d). Conţinutul melodic este următorul:



2.13 /37/ m.13-18

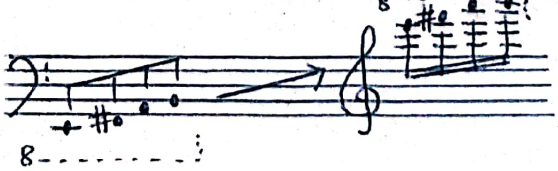
Deşi mult mai concentrată, şi această incizie poate fi subdivizată pe temei structural. Astfel, prima subdiviziune (2.131), grupată în jurul replicii lui Manole "Ce să-ncep?" reia absolut neschimbată partea orchestrală de la începutul lui 2.12 /37/ m.1. Replica debutează însă pe gol orchestral (m.13), măsura orchestrală pomenită (14) terminându-se în rit. assai - smorz., cu suspensie pe coroană. Este de notat şi raportul intonaţional dintre replica lui Bogumil din m.1 şi cea a lui Manole din m.13:

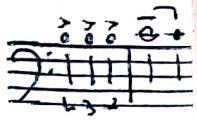


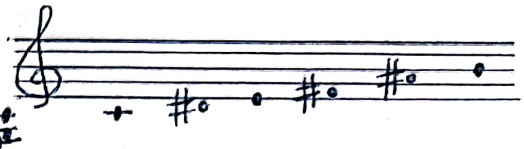
Următoarele patru măsuri (15-18) pe care le-am subsumat analitic unei noi incizii (2.132), în care se derulează replicile:

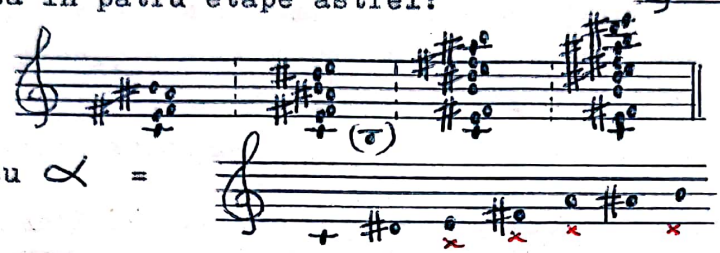
B. "Ţi-am spus"
M. "Nu, eu nu"
B. "Va trebui"

se sprijină, după cum am arătat şi la pag.20, pe ascensiunea vertiginoasă, între extremul grav şi extremul acut, mai întâi în optimi şi apoi în şaisprezecimi, a motivului (cb., v-celli, v-le, fg. apoi vi.I-II, fl., fl.picc.)



Replica "Va trebui" se sprijină, totodată, pe o celulă peonică: 
Tensiunea momentului este subliniată şi prin cresc. general, prin "ruperea" discursului în clipa în care se atinge înălţimea maximă (ca o prefigurare a finalului "tăiat" al actului I) şi prin susţinerea sonoră ce vine de la suflători, în acorduri placate de pătrimi, apoi în triole de pătrimi, iar în ultima măsură printr-un frull. De fapt abia în această ultimă măsură sonoritatea este cu adevărat puternică, aproape stridentă.

Structurile acordice au componenţa: 
repartizată în patru etape astfel:



Împreună cu α =

Interpretarea secţiunii 2.1 ca o formă ABB^1 ("Bar" inversat) ţine de similitudinea dintre măsurile 1 şi 13 ale reperului /3/. Cât priveşte (2.122) şi (2.123), similitudinea indicată în schemă se referă la valorile de şaisprezecimi, care survin în ambele, ca element de contrast (crescendo) ritmic faţă de desfăşurarea anterioară lor.

2.2 /4/ - /6a/

Aşa cum menţionam în analiza textului (L.Gherman: "Revenire la o capodoperă: Meşterul Manole de Sigismund Toduţă. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală"(I). "Muzica" 4/1990), survine aici o gradaţie superioară a înfruntării dintre Manole şi Bogumil. Între cele două texte există multe puncte comune, care pot fi evidenţiate într-o lectură paralelă, care nu ţine cont de ordinea reală a replicilor ci de conţinutul lor:

2.1	2.2
Ajută-mă, cuvioase.	Părinte Bogumil, ajută-mă.
Nu mai măsura.	Înălţimile a suta oară le măsur.
De şapte ani tot măsuri cu cel unghi de aramă.	Numai în iad se socoteşte. Acolo /.../ toate sunt după măsură.
Împotriva cugetului ochiul se mai bizuie încă...	N-am aşezat temeliile pe şovăiala nisipului.
O, câte piedici şi împotriviri.	Între pietrele atâtor împotriviri care voinţă nu s-ar fi măcinat
nici o izbândă	tot în zadar
Ce să încep?	Cine-mi dărâmă zidurile?

Ti-am spus. ⟵ Un singur lucru mai poate s-ajute
Nu. Eu nu. ⟵ A fost odată săpat în piatră: să
Va trebui. ⟵ nu ucizi ...

Textul, mult mai amplu, nu permite însă prea multe similitudini formale, decât în sensul unei anumite eşalonări, care ar corespunde succesiunii a trei momente:

1) Manole inaugurează dialogul, într-o manieră aparte, ca şi când ar vorbi simultan cu sine însuşi (de altfel, compozitorul delimitează de fiecare dată momentul prin bară dublă). Ar fi un moment expozitiv.

2) Dialog cu Bogumil; mai sumar prima oară, mai extins, cu subdiviziuni, a doua oară. Ar fi momentul median, dezvoltător.

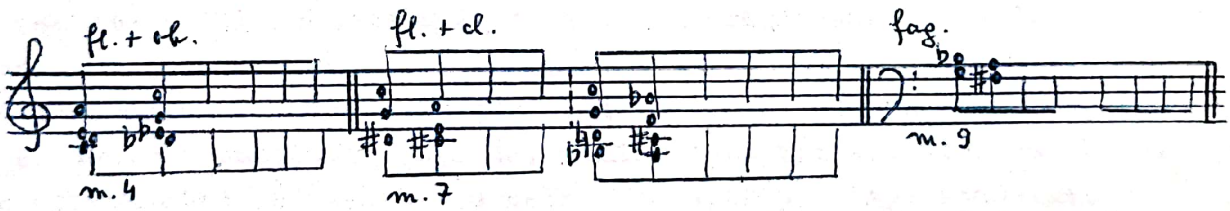
3) Este avansată ideea sacrificiului, fiind marcat momentul de maximă tensiune.

Grafic această succesiune s-ar putea reprezenta: (1.) → (2.) → (3.)

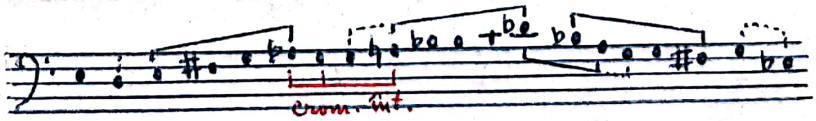
Totuşi în 2.2 împărţirea formală nu mai poate fi tripartită, aspectele 1 şi 2 împletindu-se într-un fel de spirală, iar 3 fiind pregătit astfel încât apare încastrat într-o arcuire arhitectonică mai amplă.

2.21 /4/

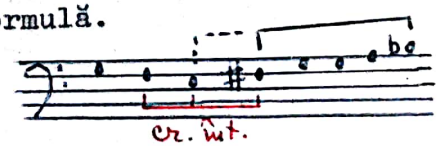
În ansamblu acest moment nu depăşeşte dimensiunile unei perioade. Ca factură investeşte atributele unui recitativ acompaniat, subcomponentele marcate în schemă reprezentând divizări frazeologice. Primele trei (indicate prin a, a' şi a") se aseamănă structural prin prezenţa în fiecare, la sfârşit, a unei măsuri pur orchestrale (de $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ şi respectiv $\frac{4}{4}$) având la bază o oscilaţie sub formă de mixtură (sau "Akkordtriller"):

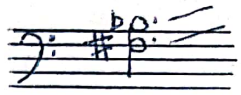


Cvarta micşorată implicată în ultimul exemplu (de fapt un tetracord micşorat: fa♯ - sol - la - si♭ componentă a gamei "acustice") se impune în întreaga frază a" - (2.213) /4/ m.8-9 - atât în intervenţia vocală

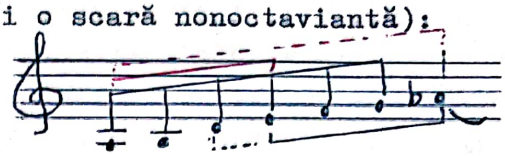


cât şi în formulele de optimi ce se asociază la corni şi viole oscilaţiei mixturate a fagoţilor, pe formula într-un mic canon. Nici primele două fraze (a şi a') nu sunt străine din punct de vedere intonaţional de această formulă.

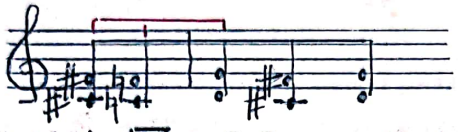
În a - (2.211) /4/ m.1-4: - partea vocală 

- fg. în ultima măsură 

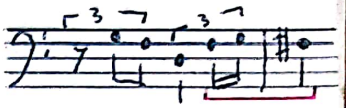
- cl. prima măsură (îmbinat cu o variantă a motivului α, rezultând şi o scară nonoctaviantă):



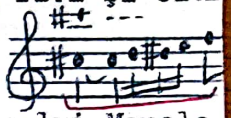
(Formula cromatică întoarsă apare şi la sfârşitul frazei vocale: sau la cl. /4/ m.2-3:



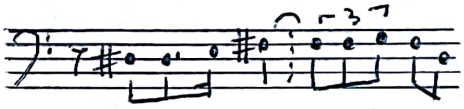
)

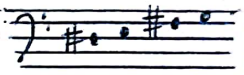


În a' - (2.212) /4/ m.5-7 - se insinuează mai discret la fl.1 şi cl.1 într-una dintre intervenţiile acompaniamentului instrumental:

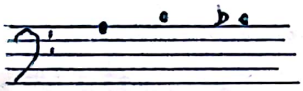


Alături de formula cromatică întoarsă, această particularitate intonaţională face legătura şi cu prima intervenţie a lui Manole din 2.11 /2/ m.5:



()

(Cromatismul întors îl găsim în a' în măsura $\frac{7}{4}$ la voce şi v-celli în varianta:

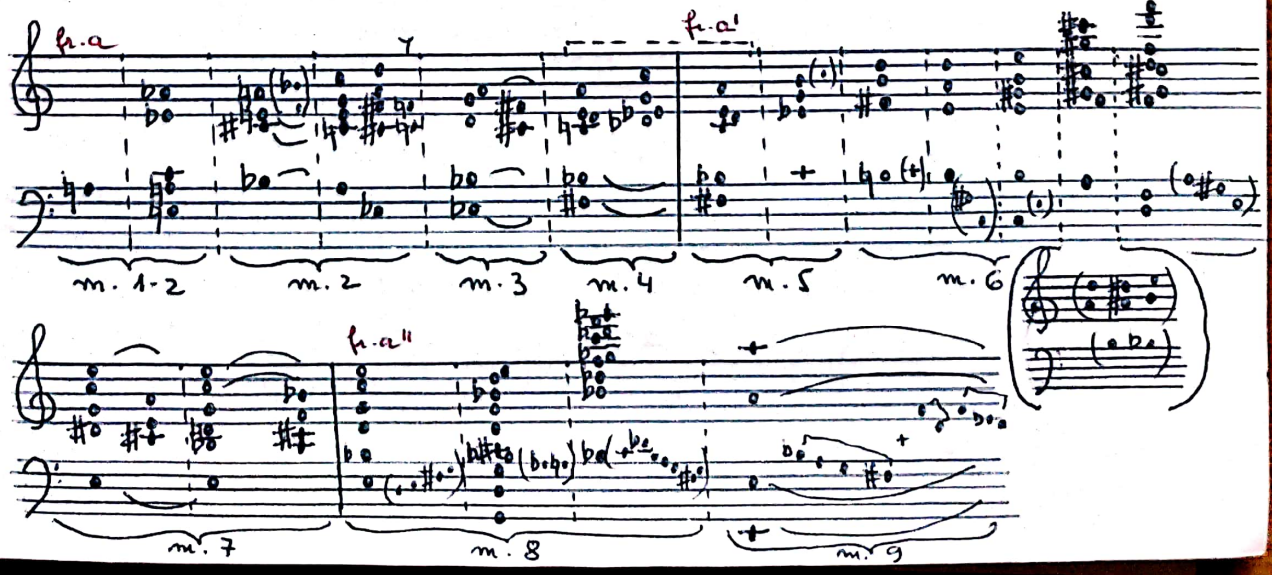


Aş mai observa în această frază şi prezenţa unui motiv (sau turnuri melodice) derivat(e) din motivul β, la fg., la începutul măsurii de $\frac{7}{4}$:

şi care este prezent(ă) şi în partea vocală. (De altfel, este o caracteristică a acom-

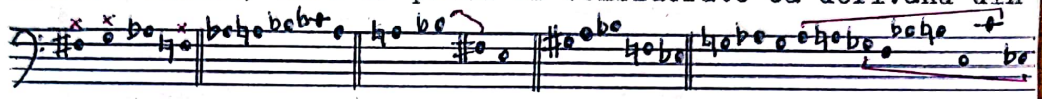
[redacted] paniamentului instrumental de a dubla fragmentar, prin diferite instrumente, partea vocală).

Din mişcarea pe scurte fragmente melodice a instrumentelor se desprind şi unele formaţiuni acordice, dintre care voi selecta, ca în "armonia de consonanţă" medievală, pe cele care apar pe timpi accentuaţi:



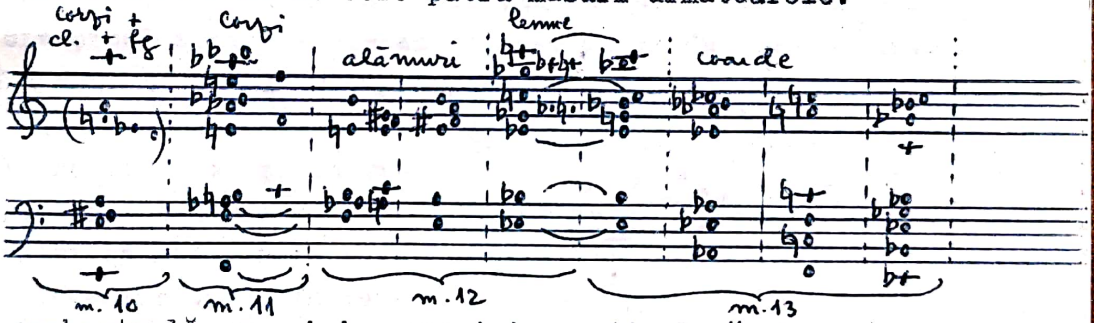
Fraza a patra b - (2.214) /4/ m.10-13 - are un text mai bogat, antrenând o precipitare a discursului, care capătă un aspect aparte de recitativ "secco". Impresia se constituie din prezenţa preponderentă a valorilor de şaisprezecimi, în cadrul unui stil exclusiv silabic, chiar sub formă de sextolet; prin mişcarea preponderentă pe trepte alăturate; prin raportul dintre voce şi instrumente. Acestea din urmă intervin aici sub forma acordurilor placate, fie în manieră "responsorială", fie susţinând vocea, la sfârşitul frazei apărând şi o imitaţie între voce şi instrumente.

Schematizând evoluţia melodică (prin eliminarea sunetelor repetate) obţinem următoarele formule, care ar putea fi considerate ca derivând din motivul β :



Exact deschiderea în evantai este preluată de suflătorii de lemn şi de xilofon, într-o triplă stratificare:

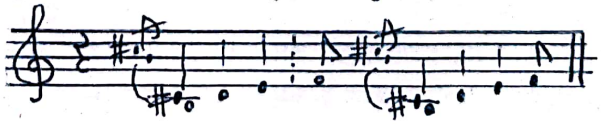
Acordurile rezultante sunt în cele patru măsuri următoarele:



Dispoziţia orchestrală are aici o precizie particulară. Discursul este decupat parcă în felii, corespunzând "versurilor" - pentru că astfel le putem socoti:

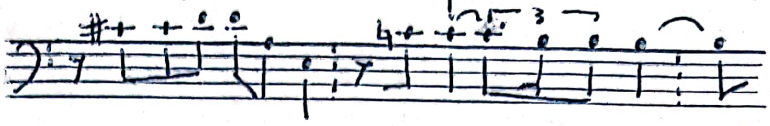
Socotelile sunt bune,	m.10
tăiate-n cremene toate.	m.11
Şi cele pentru arcuri	m.12
şi cele pentru laturi,	m.12-13
deopotrivă spre miazăzi şi miazănoapte	m.13

Cea de a cincea frază c - (2.215) /4/ m.14-17 - încheie arcul periodic, aducând o destindere prin descreşterea ritmică, atât vocală cât şi instrumentală, prin sunetele lungi la coarde şi repetarea "picurată" a tetracordului micşorat la corni şi harpă (aceasta din urmă aducând şi cvinta micşorată):

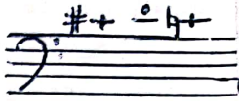


Melodia lui Manole pe textul "Părinte Bogumil, ajută-mă!" poate fi de ase-

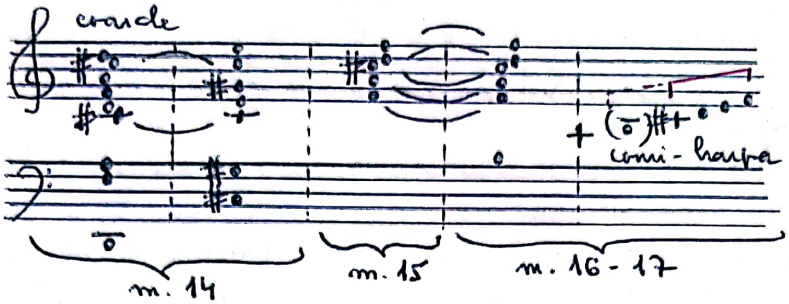
menea fi considerată ca derivând din motivul β :



dar ascunzând şi formula cromatică întoarsă în varianta:

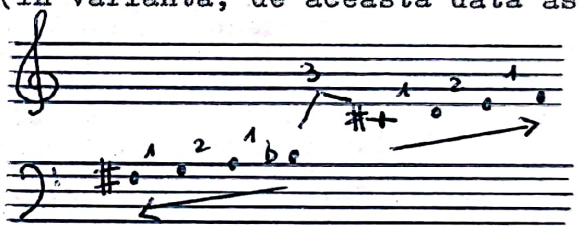


Acordurile din această frază sunt:



Împărţirea în cinci fraze muzicale se justifică şi prin prezenţa în textul literar, în fiecare din acestea, a minimum un verb (în prima frază sunt chiar trei iar în a patra se subînţelege un al doilea, fără însă ca structura muzicală să permită o subîmpărţire).

Ar fi posibilă o grupare a acestor fraze 3 + 2, imaginând o bistroficitate latentă. Argumentul ne este furnizat de prezenţa tetracordului micşorat atât la sfârşitul frazei a treia (în varianta si♭ - la - sol - fa♯) cât şi la sfârşitul frazei a cincea (în varianta, de această dată ascendentă, do♯ - re - mi - fa), deci:



(un fel de "împrumut de frază" cum am întâlnit, reamintesc, şi în Preludiu - v.pag.15). Evident cele două tetracorduri se află într-un raport de complementaritate. Împreună alcătuiesc o scară simetrică, nonoctaviantă, fiind despărţite printr-o secundă mărită (simetria este totuşi perturbată de acel si natural de la harpă, care se adaugă tetracordului).

Un alt argument ţine de funcţia frazelor în contextul întregii construcţiei strofe. Astfel, primele trei ne apar ca având caracter expozitiv. Fraza a patra are un pronunţat caracter evolutiv, creând senzaţia tensiunii, a instabilităţii, în timp ce ultima frază este concluzivă. În orice caz, toate aspectele semnalate contribuie la rotunjirea momentului, justificând departajarea grafică prin dubla bară şi oferindu-ne, astfel, una dintre variantele formale ale bogatului complex arhitectonic oratorial.

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7

Replica destul de amplă a lui Bogumil poate fi considerată ca o perioadă distinctă, alcătuită din două fraze care corespund opoziţiei:

"Numai în iad se socoteşte..."/"În împărăţia lui Dumnezeu..."

Prima frază - (2.221) /57 - notată în schemă cu d, începe la fel cu (2.121) şi, respectiv, (2.131) (măsura 1 în prima, 2 în a doua), segmentul orchestral dat alcătuindu-se într-un fel de ritornelă sui generis. Elemente ale ostinato-ului, semnalate în ambele cazuri precedente (v. şi schemele de la pag. 26 şi 27) apar şi în această nouă subdiviziune a desfăşurării dramaturgice, cu mai puţină consecvenţă, numai în partea de încadrare orchestrală - măsurile 1, 6-8. Comparativ cu variantele precedente de ostinato, intervenţia vocală (m.2-5) apare ca o interpolare (s-ar putea întrezări aici o variantă modernă a "tropului de interpolare" din monodia postgregoriană - alt teritoriu sonor bine cunoscut autorului operei-oratoriu "Meşterul Manole"). Pe temeiul acestor date fraza d s-ar putea subdiviza la rândul său în /2.2211/(m.1), /2.2212/(m.2-5) şi /2.2213/(m.6-8).

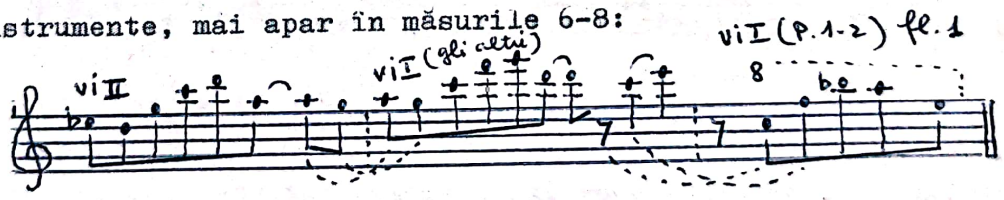
Cu privire la acest moment H.P.Türk (Programul de sală p.7) notează:

> "Un rol însemnat revine dezvoltărilor variaţionale de pildă /.../ ca evoluţii deasupra unui bas ostinat (actul I, Bogumil: 'Numai în iad se socoteşte...')"

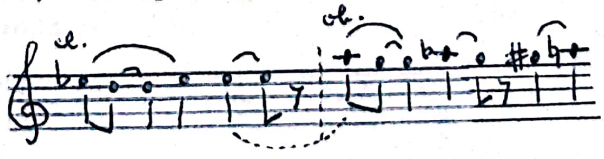
iar C.Ţăranu, referindu-se la întreaga desfăşurare muzicală până la intervenţia lui Găman, afirmă (în studiul citat p.7):

> "În toată această lungă scenă, punctată deseori de întreruperi, mai mult ale vocilor, de reprize interioare sau finale ale basului ostinat, uneori suprapus cu un 'alter ego' în oglindă, există un permanent şi subtil balans între recitativul melodic, cantilena amintind cântarea de strană, unde e greu de delimitat prezenţa elementului bizantin sau folcloric, ce se reîntoarce deseori înspre oligocordiile sau tricordiile arhaice primare".

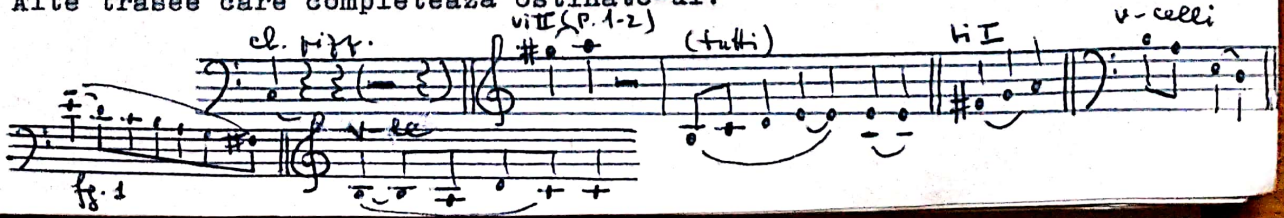
În afara formulelor ostinate notate în 2.12 (schema de la pag.26) prin a+c (v-celli), d (v-le), b (corni), c (fg.), distribuite exact la aceleaşi instrumente, mai apar în măsurile 6-8:



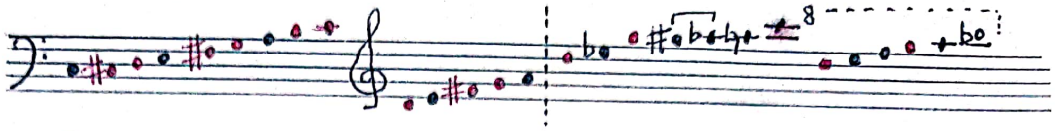
După cum se poate observa, replica de " 'alter ego' în oglindă" a celulei a+c (v.pag.26) este preluată imitativ pe o linie de continuitate melodică. În afară de aceasta, mai apare şi o inversiune a lui b la cl. şi ob. (v.pag.25):



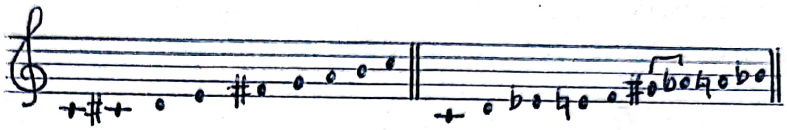
Alte trasee care completează ostinato-ul:



Însumând sunetele utilizate în acest segment orchestral obţinem următoarea scară generală:



(în care sunt însemnate cu roşu sunetele corespunzătoare ostinato-ului, în octava de bază şi în cele superioare). Reies două scări diferite, pentru registrul grav şi mediu pe de o parte, pentru cel acut şi supraacut pe de alta:



scări care se complementează, împlinind totalul cromatic. Cea de a doua ar putea fi considerată ca fiind alcătuită, la rândul său, din două subcomponente: re - mi♭ - sol - la♭ şi do - re - mi - fa - sol - la - si♭ . Împingând mai departe disocierea (la modul, recunosc, oarecum speculativ) şi scoţând din prima scară sunetele complementare ar rezulta:

do♯ - re - fa♯ - sol - si - do

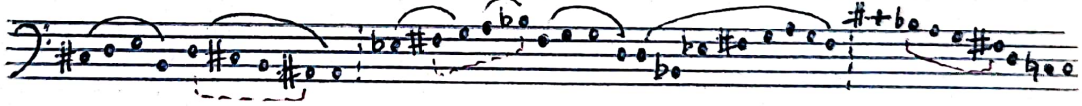
re - mi♭ - sol - la♭ (variantă transpusă incompletă)

şi

do - re - mi - fa - sol - la - si♭

(Marea majoritate a traseelor melodice instrumentale se suprapun acestor componente modale. Apar însă şi în combinaţii).

În ceea ce priveşte partea centrală a secvenţei (2.221) - cea în care apare replica lui Bogumil - pot fi decupate următoarele trasee melodice:



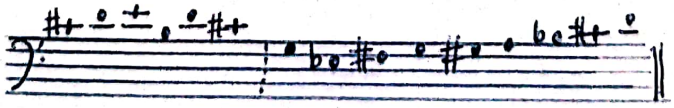
(Se remarcă şi aici, mai mult sau mai puţin evidentă, prezenţa tetracordului micşorat).

Este interesant raportul intonaţional voce-instrumente. Apar trei aspecte: - instrumentul imită
- instrumentul secondează eterofonic
- instrumentul anticipă

segmente ale partidei vocale.

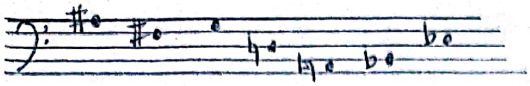
Ex.

fg.



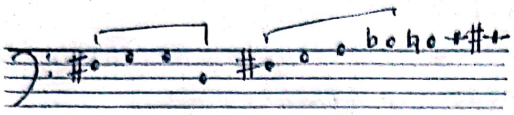
imit. eterofonie

cb. şi cfg.



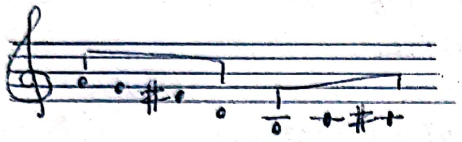
Se poate raporta la un fragment al părţii vocale ("împărăţia virtu-..."), care pare a imita parţial (eterofonic, s-ar putea spune).

v-le



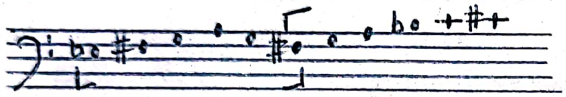
Primele patru sunete se suprapun părţii vocale, următoarele - anticipă.

vi.II



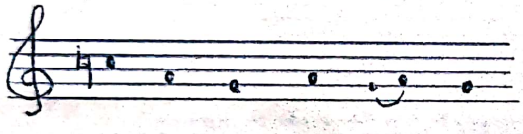
Primele patru sunete sunt extrase din partea vocală (m.3) dar într-o ordine ce anticipă traseul din m.5; următoarele trei dublează violele.

v-celli



Primele şase sunete dublează vocea; următoarele preiau cu modificarea lui si în si intonaţia de la vi.II şi v-le.

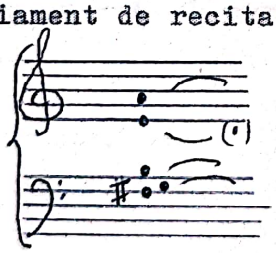
tr.



Primele trei sunete sunt şi aici o anticipare a vocii ("toate sunt...") dar la o secundă mică superioară; în ansamblu este tot o variantă eterofonică.

Pentru porţiunea vocal-orchestrală sunt importante formaţiunile acordice, de fiecare dată altfel colorate instrumental, care susţin, în maniera unui acompaniament de recitativ, mişcarea melodică.

57 m.2

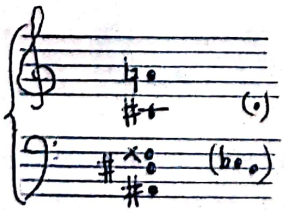


corni

(vi.I,II; v-le)

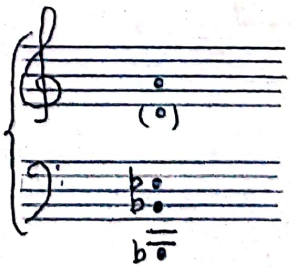
v-celli

m.3



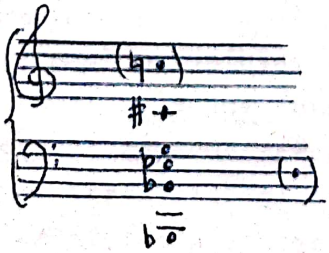
v-celli, trb., tr.

m.4



cb., v-celli tr.

m.5



cb., v-celli, v-le, corni

Fraza a doua (2.222) - /5a/ m.1-7 - notată în schemă cu e, poate fi subdivizată, de asemenea, în trei incizii:

2.222 { 2.2221 m.1 ($\frac{11}{4}$)
2.2222 m.2-3
2.2223 m.4-7

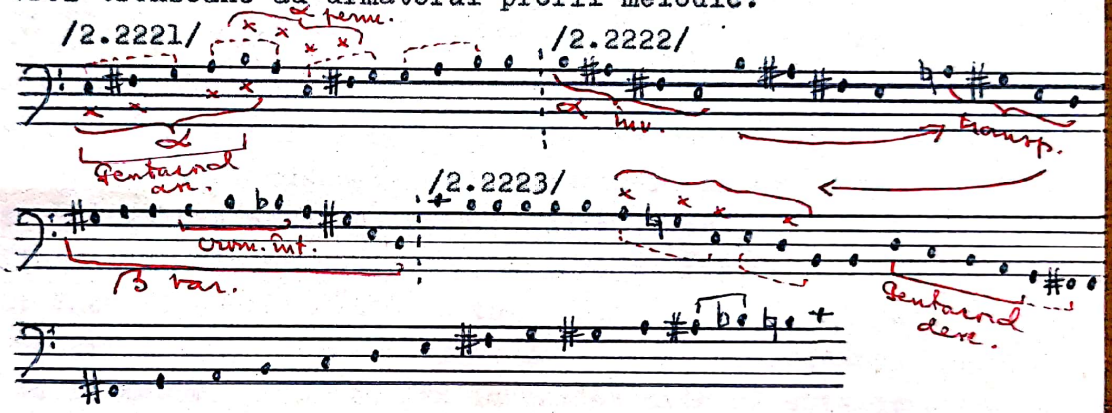
Subîmpărţirea se justifică structural prin:

- o relativă segmentare interioară a textului literar prin intermediul frazării muzicale;
- modificarea tratării orchestrale;
- marcarea unor infime modificări de tempo (♩. = 52, 66-69, 60);
- trei trepte ale nuanţării la voce: mp-mf-poco f.

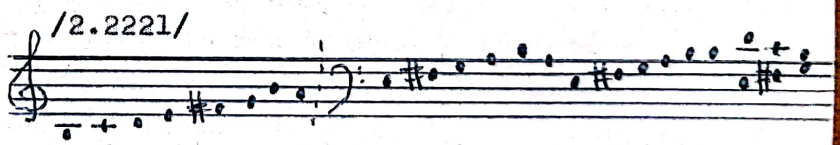
Această modalitate de tratare - pe care aş socoti-o tipică - determină o foarte clară articulare a discursului muzical, fără a avea drept consecinţă o sacadare a acestuia.

Cele trei tronsoane au următorul profil melodic:

Total:

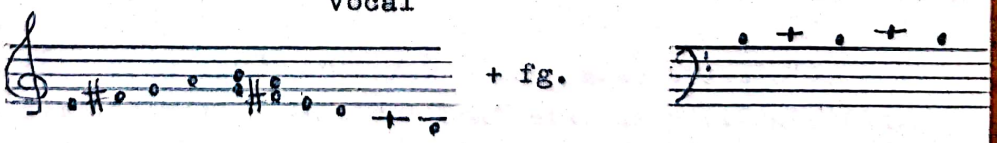


Alte trasee melodice:



corni = trasee derivate (eterofonic) din cel vocal

id.cl.

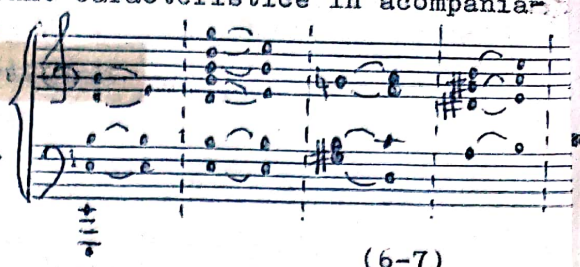


Sunt interesante raporturile ritmice dintre aceste trasee instrumentale şi cel vocal, vizând atât complementaritatea cât şi suprapunerea, mereu în alte combinaţii.

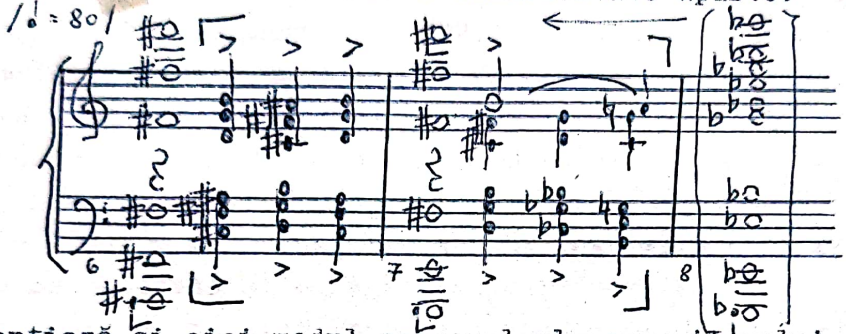
Diatonismul momentului este subliniat de acordurile-pedală de la coardele grave: Do major (cu septimă mare plasată la alte instrumente) şi mi minor (de fapt octavă goală mai întâi, celelalte componente acordice - cvinta, terţa mică şi apoi septima mică - adăugându-se în măsura următoare). De aici o senzaţie de înseninare parcă transfigurată, adecvată

textului literar: "În împărăţia lui Dumnezeu ..."

Pentru incizia următoare /2.2222/ sunt caracteristice în acompaniament grupările acordice de tip "suspin": Felul în care intervin instrumentele pe ultimii 2 timpi ai măsurii 3 se leagă de măsura 4, constituindu-se într-o anacruză a acesteia. Rezultă (pe lângă dublaje) mixturi de cvart-sextacorduri şi apoi de sextacorduri (m.4-5). Precipitate, ultimele două măsuri sunt acordice. Contratimpul, timbrul (corni şi tr.), nuanţa (f şi apoi più f) conferă acestor blocuri sonore o incisivitate aparte:



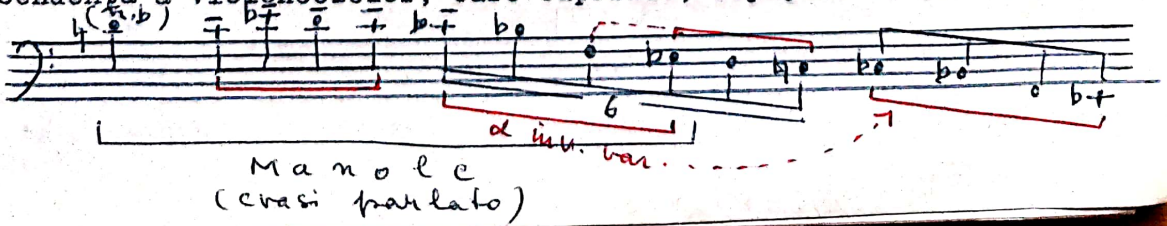
(6-7)



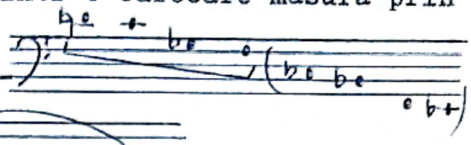
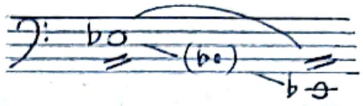
Se evidenţiază şi aici modul personal al compozitorului de a lega între ele momentele discursului muzical, departajându-le în acelaşi timp. Între măsurile 5 şi 6 legătura este de ordin melodic la ob., cl. şi coarde, sunetul fa♯ fiind atins fie pe un traseu ascendent, fie pe unul descendent. Acelaşi sunet însă fiind întărit în m.6 prin fag., c.fag., trb.3 şi tuba va crea un efect de contrast sonor, de surpriză. Iată de ce apartenenţa acestor două măsuri la segmentul anterior sau la cel ce urmează este marcată de o oarecare ambiguitate (evident urmărită de compozitor). Pe de altă parte între măsurile 7 şi 8 se evidenţiază în mod aparent o ruptură sonoră prin deplasarea armonică mi-mi♭, care în audiţia propriu-zisă apare categoric atenuată prin traseul tritonal fa♯-mi-mi♭ de la c.fag., trb. şi tubă şi, respectiv, cb. ca şi prin menţinerea enarmonică fa♯-sol♭ la instrumentele de suflat din lemn a notelor întregi.

Strofa următoare - 2.23 /5a/ m.8 - /6/ - are caracteristicile unei strofe mediene. La delimitarea ei am ţinut cont atât de particularităţile textului cât şi de cele muzicale (ca şi până acum, de altfel).

Prin replica lui Manole: "Cine-mi dărâmă zidurile?" se decupează o primă secvenţă - (2.231) - foarte concentrată, limitată în fapt la o singură măsură - /5a/ m.8. Substanţa muzicală este "adunată" în linia melodică descendentă a violoncelelor, care cuprinde, depăşind-o, şi linia vocală:



Avem, ca şi în alte cazuri, o acuplare de tronsoane modale, pe care de această dată compozitorul le sprijină pe făţişa afirmare a unui acord de mi♭ minor. Această armonie, susţinută de lemne, alămuri şi viori, realizează delimitarea sonoră a momentului.

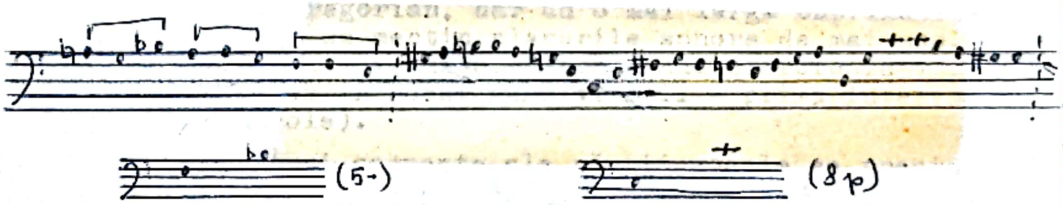
Celula ∝ inversată (şi distorsionată într-o oarecare măsură prin variaţia intervalică, apare şi în varianta:  la fg. continuat de c.fg şi viole; aş mai remarca şi intervenţia timpanilor:  Simbolism posibil: prăbuşire, descurajare, derută legate de acest ∝ inversat. În schema formală momentul a fost notat cu f.

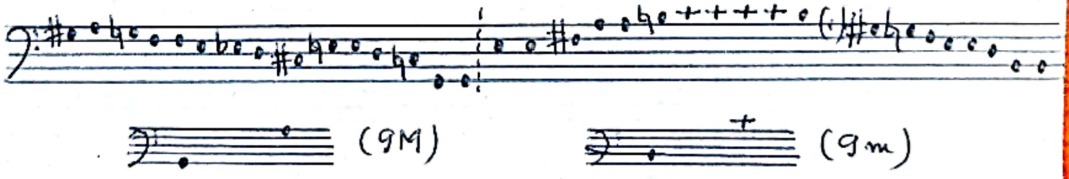
Replica lui Bogumil - (2.232) - notată cu g, răsună cu un fel de sfătoşenie potolită. Se constată şi aici o foarte fină subliniere şi delimitare muzicală a succesiunii segmentelor de text:

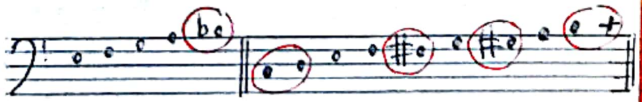
Încotro ameninţi, Manole?
Spre stânga ...
spre dreapta ...
spre puterile de sus, sau spre cele de jos?

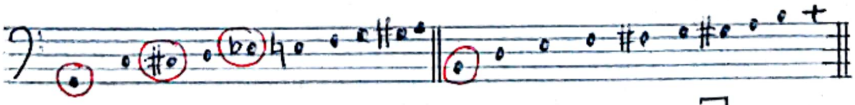
creându-se totodată şi o legătură între acestea.

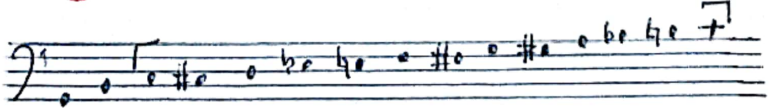
De remarcat că nici în partea vocală, nici în cea instrumentală nu se poate constata o direcţionare precisă a discursului; este mai degrabă un fel de balans, parcă nehotărît. Profilul vocal este următorul:





Totalul sunetelor pe tronsoane: 



Total: 

Se poate constata că tronsoanele se completează până la scara cromatică.

Este, de asemenea, evidentă o gradaţie în ceea ce priveşte utilizarea materialului sonor de la un tronson la altul, atât ca ambitus cât şi ca trepte intermediare.

În sfârşit, ultima incizie a acestei strofe - (2.233) - este construită pe replica lui Manole: /67/m.10-17 (sau 22, dacă procedăm la o împărţire interioară a m.17).

În legătură cu prezenţa aici a motivului ∝ a se vedea comentariul de la pag.20.

Faptul că ambele intervenţii ale lui Manole din această strofă se sprijină pe motivul ∝ (prima dată, în (2.231), inversat) are o importanţă atât simbolică (descendent / ascendent = descurajare / revoltă) cât şi formală.

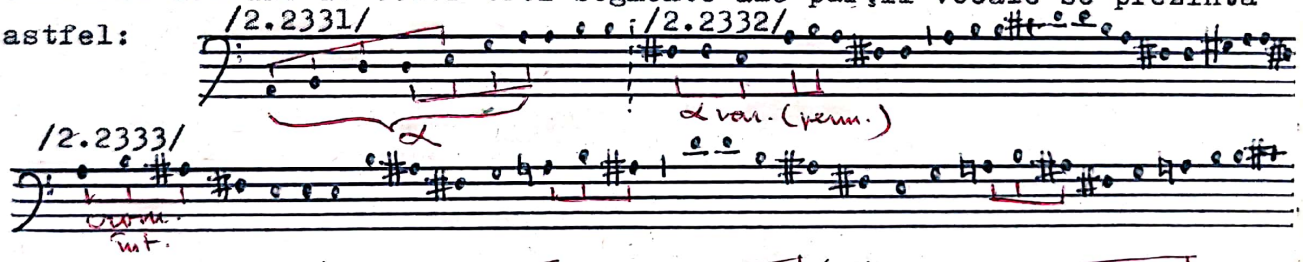
Ca şi în secvenţa lui Bogumil dinainte, se poate opera o subîmpărţire ternară:

/2.2331/ /67/m.10-13 = măsurile legate de motivul ∝ (v.pag.20) pe textul "În toate părţile, părinte";

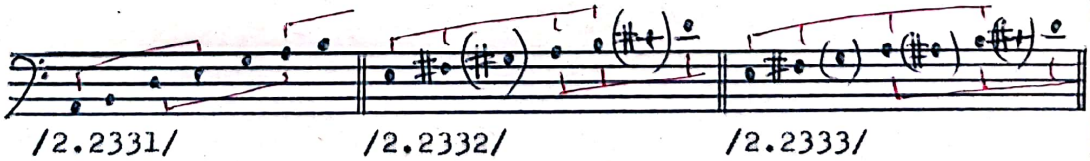
/2.2332/ /67/m.14-17 = "sunt veşnic la început de drum";
sunt trei planuri sonore: voce + solo c.ingl. (contramelodie) + tremolo coarde (vi.I-II, v-le, v-celli);

/2.2333/ /67/m.17 (echivalentă cu 6 măsuri de $\frac{4}{4}$ = 17-22);
rostire psalmodică în valori de optimi, rar triole sau pătrimi, o pauză-respiraţie - similar întrucâtva ritmului gregorian, dar cu o mai largă cuprindere a incizelor; se menţin planurile sonore de mai sus, cu adaosul unui cl.basso, care îngână eterofonic vocea (a se vedea în acest sens şi 2.11 - prima intervenţie a lui Manole).

Conturul melodic al celor trei segmente ale părţii vocale se prezintă astfel:



În esenţă:



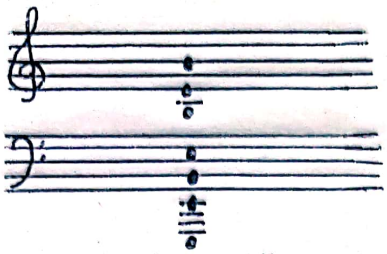
Total:

Este vorba, în esenţă, după cum se vede, despre o scară pentatonică în două variante: la - si - re - mi - sol // mi - fa♯ - la - si - re, a doua cu trepte mobile (la/la♯) şi pieni (sol, sol♯ şi do♯). Motivul ∝ apare şi într-o varianta permutată. În ţesătura melodică se infiltrează şi celula cromatică întoarsă: la - si - la♯.

Armonia:

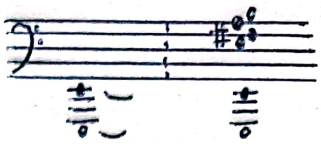
/2.2331/

m.10



cvintă goală

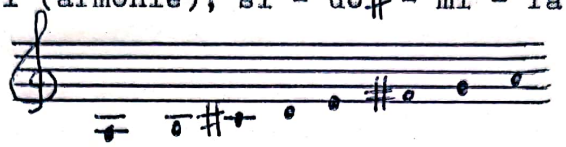
m.12-13



reprezentarea armonică a motivului

Completări la scara semnalată (p.40) alte variante tetra- sau pentatonice: mi - fa♯ - la - si (armonie); si - do♯ - mi - fa♯ - la (viole);

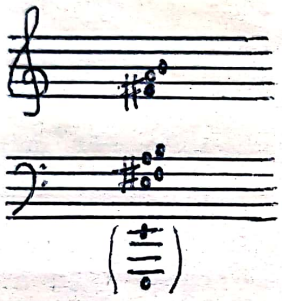
Total:



= mod mixolidic

/2.2332/

m.14-15-16

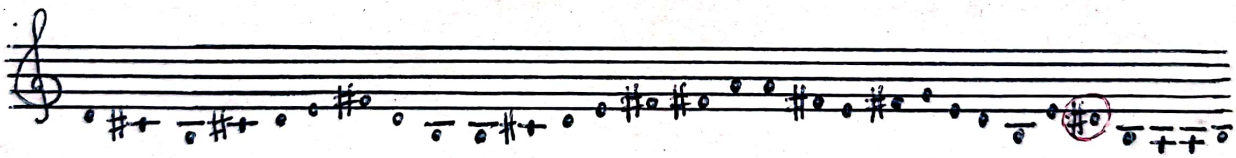


acord unic, identic celui precedent ca structură dar uşor amplificat timbral; fără a adăuga sunete noi, faţă de cele vehiculate de linia vocală, c.ingl. ne sugerează prin parcursul său o altă structură modală, respectiv un pentacord minor (eolic) pornind de la si.

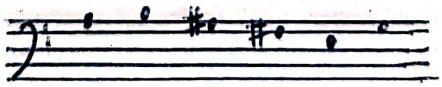
/2.2333/

m.17 (= 17-22) Armonia neschimbată; mică modificare timbrală: inversarea sunetelor la¹ - si¹ între viole şi vi.II; linia melodică a c.ingl., care prin adaos de sunete precizează un eolian pe si, avansează (ca alternativă modală) înspre final, sunetul re♯².

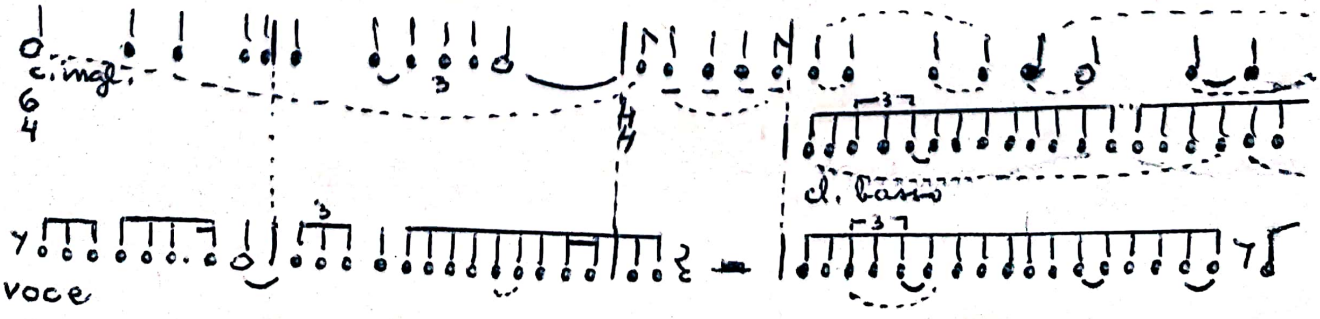
În întregime conturul melodic al c.ingl. apare astfel:

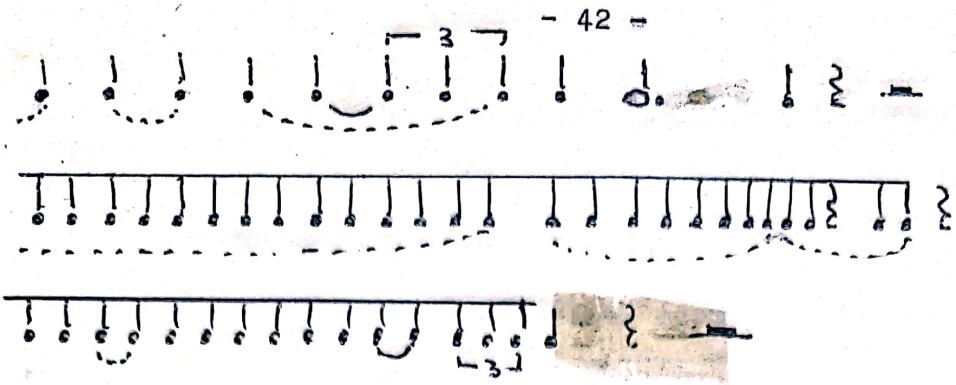


Pentru incizia /2.333/ este de menţionat şi ostinato-ul cl.basso, pe traseul melodic:



Legat de factura eterofonică a raportului dintre voce şi cele două instrumente solistice, mi se pare interesant şi jocul ritmic dintre ele:





Strofa 2.24 - /6a/ - se prezintă ca o concluzie (culminaţie) a secţiunii 2.2 . În schemă, forma apare notată: i j j^1 k, ceea ce ar echivala cu un "bar" inversat + coda.

i = (2.241) = /6a/ m.1-6
j = (2.242) = " m.7-11
j^1 = (2.243) = " m.12-14
k = (2.244) = " m.15-21

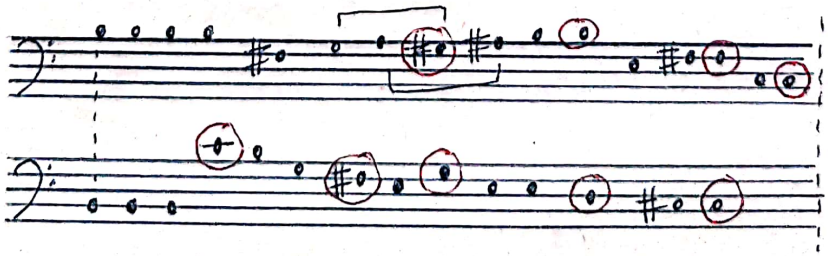
Ca modalitate generală de desfăşurare a discursului, aici prevalează caracteristicile monodiei acompaniate, diferenţele dintre cele patru subdiviziuni semnalate apărând la nivelul acompaniamentului. Ca expresie, în primele subdiviziuni, în care partea vocală aparţine exclusiv lui Bogumil, predomină caracterul narativ, static. Ultima subdiviziune, în care este inclusă şi o replică a lui Manole, este dramatică.

(2.241) Bogumil: "Nu morţii răi..." /6a/m.1-6. Este de remarcat o subdiviziune pe fragmente:

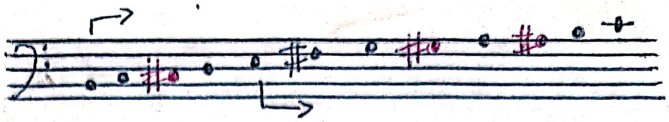
- voce + coral de alămuri (corni + trombon) con sord.;
- voce solo;
- orchestră fără voce (la corni şi trb. se adaugă tr., tuba, cl.basso, fg., timp., gr.cassa).

Între aceste incizii legătura se face prin procedeul "cadenţei intruse". Aş observa, astfel, legat de fraza a doua a textului - "Mai sunt şi alte puteri..." - faptul că ultimul acord al concentratului coral subliniază cuvântul "alte", reliefându-l (accentuarea acestui cuvânt se realizează simultan prin coroană -𝄐- şi prin culminaţia melodică).

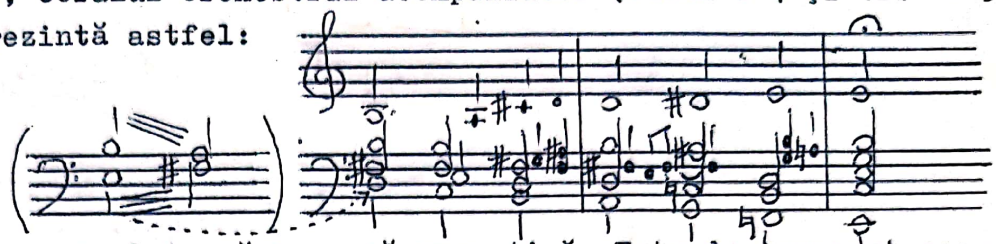
Schema melodică a părţii vocale este următoarea:



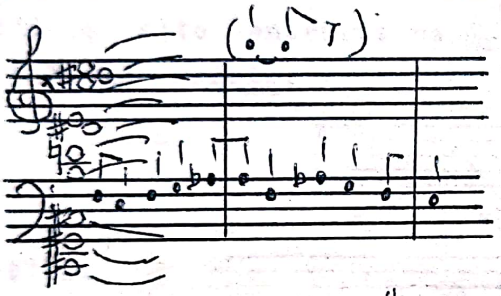
(Sunetele încercuite au valori mai mari - inegale însă.)

rezultând scara  posibil de
de interpretat fie ca un frigic
pe si, fie ca un eolic pe mi (eventual ambele, succesiv), cu trepte mobile, în primul tronson evidenţiindu-se, în două ipostaze, celula cromatică întoarsă.

În reducţie, coralul orchestral acompaniator (m.1-3) (corni 1-4 şi trb. 1-3 con sord.) se prezintă astfel:



Prin re♯ şi fa♮ se completează o scară cromatică. Este de remarcat scara descendentă de la trb., basul armoniei, care este un clar frigic pe mi (primul mi apărând în măsura precedentă în tremolo-ul violoncelelor). Partea orchestrală din măs.5-6 are următoarea configuraţie:



Ceea ce se impune aici este tetracordul micşorat - echivalent celui din finalul inciziei (2.215) pg.15 sus (după replica lui Manole: "Părinte Bogumil, ajută-mă!"). Este un acord minor pe do♯ (corespunzând finalului vocal), parazitat de sunetele si, re şi re♯. Linia melodică (susţinută de cl. basso şi fg.1) se detaşează cumva independent, conţinând pe la♭ enarmonic cu sol♯ dar şi pe sol♮. Oricum, acordul (care reuneşte cornii 1-4, tr.1-3, trb.3, tuba şi timp., cărora li se adaugă gr.cassa) se întrerupe exact pentru a lăsa tetracordul micşorat în toată puritatea sa.

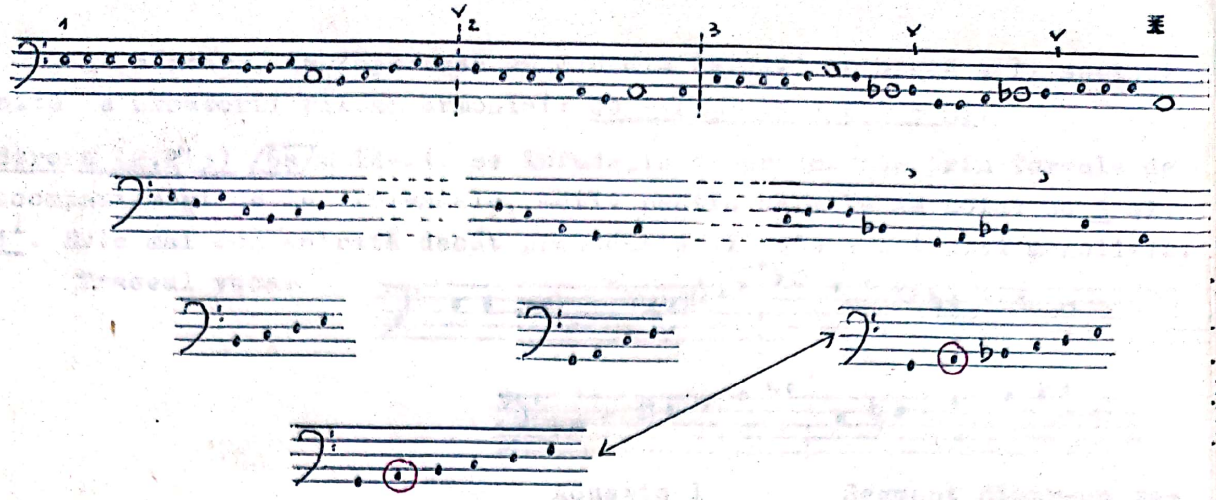
(2.242) /6a/ m.7-11.

O măsură orchestrală precede noua frază vocală, pe care o susţine în continuare (m.7-9) pe cuvintele "Femeile noastre au ieşit lângă râu la miezul nopţii"...

"...şi-au stins lumânări în apă" primeşte o nouă orchestrare, al treilea fragment constituindu-se pe textul "pentru a deslega blestemul, dacă e blestem - dar nu a fost" (articulaţia vocală interioară nefiind marcată orchestral în vreun fel).

Reiese şi aici o subîmpărţire tripartită, care nu afectează cursivitatea textului ci, dimpotrivă, îi conferă firesc şi expresivitate în detaliu.

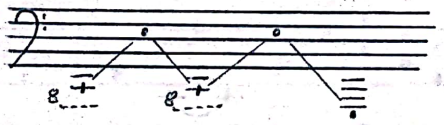
Linia vocală (a cărei prezentare schematică sub forma doar a unor valori lungi şi scurte îi subliniază profilul de rezonanţă gregoriană) este următoarea:



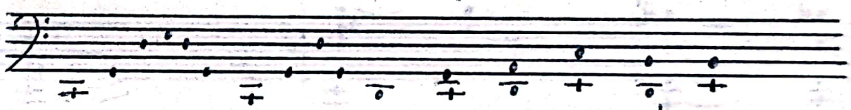
Linia melodică este centrată în jurul sunetului la. Pornind de la acest considerent, se pot deduce două scări pentacordale cu subton: una de tip eolian, cealaltă de tip frigian. Acompaniamentul orchestral face posibile şi alte centrări: pe do(mi), pe fa, pe sol(mi).

Prima incizie: v-le, v-celli, cb. + arpa şi piatto gr.

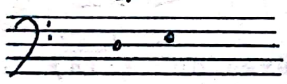
Harpa: gliss.



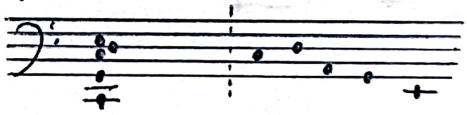
V-celli:



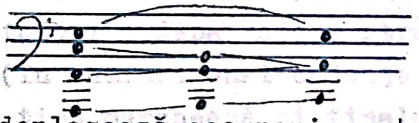
V-le:



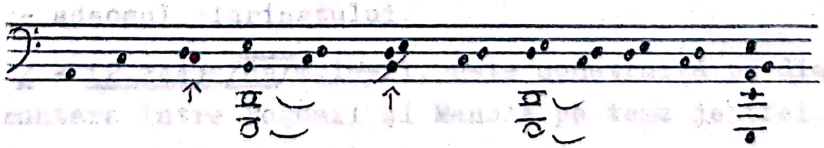
Cb.:



Cea de a doua incizie promovează la v-le, v-celli şi cb. următoarea succesiune acordică:



Cea de a treia incizie deplasează acompaniamentul orchestral la arpa şi fg., cărora li se adaugă în măs.11 piatto. În reducţie avem următoarea configuraţie sonoră: ⁑⁑



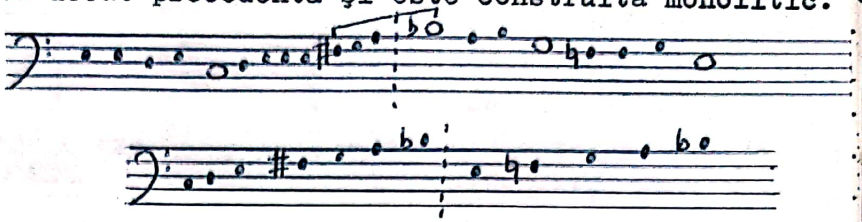
⁑ Am încercat în schema melodică un sistem de codificare ritmică simplificată: o = valoare mai lungă într-o succesiune de valori scurte (un fel de popas-accent; ¦ = delimitarea unei incizii caracterizată diferit orchestral; Y = respiraţie, pauză interioară în linia vocală.

⁑⁑ Între versiunea pentru pian şi cea orchestrală apar două diferenţe: un do în măs.10, fără si pe timpul 3 în măs.11. Cu privire la acest si s-ar putea să fie o greşală, dat fiind faptul că se ciocneşte fără o evidentă justificare muzicală cu sib de la partea vocală.

În cântare, desfăşurarea sonoră din (2.242) se arată a fi susţinută pe următorii piloni armonici: do - fa - la - sol - mi.

Strofa (2.243) /6a/m.12-14, se înrudeşte cu precedenta prin formula de acompaniament de la violoncele, motiv pentru care le-am notat cu j şi j^1. Este mai concentrată decât precedenta şi este construită monolitic.

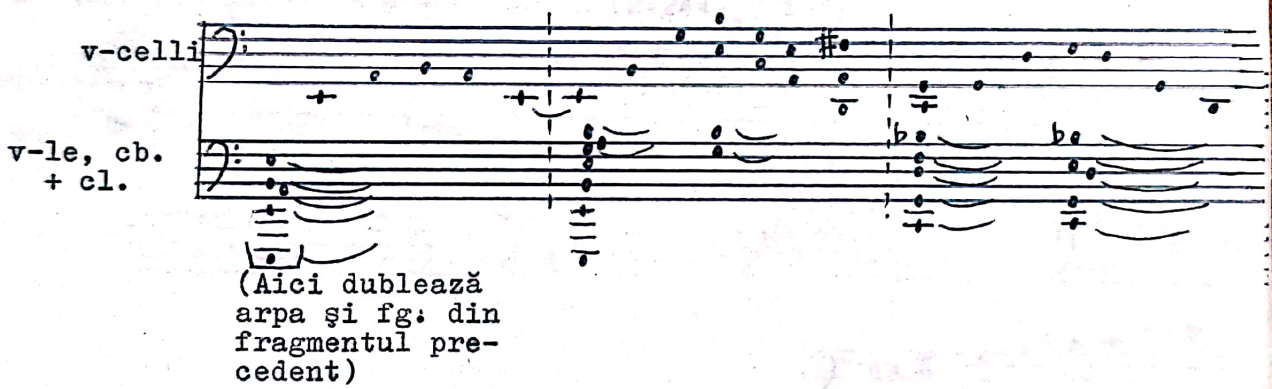
Traseul vocal:



Acustic 1

Segment dintr-un posibil mod mixolidic tot pe do

Acompaniamentul orchestral este încredinţat coardelor grave (v-le, v-celli, cb.), cărora li se adaugă în măs.14 cl.1 cu un singur sunet - sib - care-l susţine iniţial pe cel de la bariton. În reprezentare schematizată s-ar prezenta astfel:



(Aici dublează arpa şi fg. din fragmentul precedent)

Într-un fel s-ar putea face totuşi o departajare structurală pe măsuri:

măs.12 - orchestra (în maniera unei cadenţe intruse, primul timp marchează şi finalul vocal al strofei precedente)

măs.13 - reintră vocea

măs.14 - adaosul clarinetului.

Ultima strofă - k - (2.244) /6a/m.15-21, este construită pe dialog vocal: o nouă înfruntare între Bogumil şi Manole pe tema jertfei. Şi aici discursul muzical este eşalonat pe trei etape:

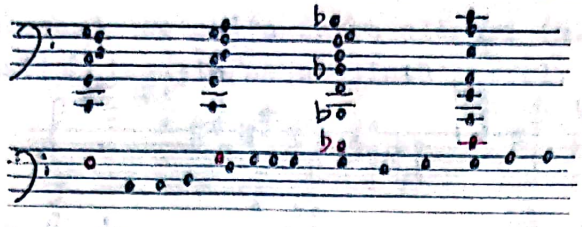
1. "Un singur lucru mai poate s-ajute";
2. "A fost odată săpat în piatră"...
3. "...să nu ucizi. Şi alt fulger de atunci n-a mai căzut să şteargă poruncile".

În afară de orchestraţie, atrage atenţia (ca mijloc suplimentar al acestei departajări) şi uşoara modificare a tempo-ului: ♩. = 72; 𝅗𝅥 = 60;

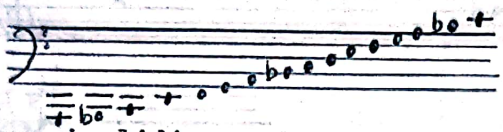
$\frac{1}{o}$ = 72.

1. A se vedea comentariul de la p.21 privind motivul ∝ . - corni şi voce...

Orchestra păstrează alcătuirea anterioară (v-le, v-celli şi cb. + cl. m.15-16) dar evoluează acordic, pe următoarele structuri:

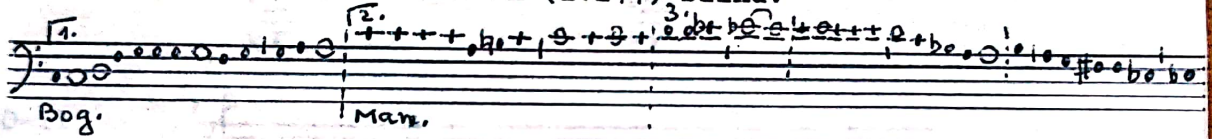
corni + voce 

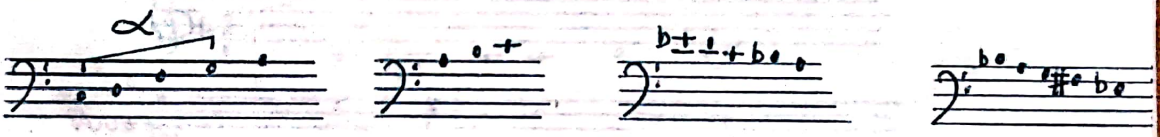
Se observă că toate sunetele cornului şi vocii sunt cuprinse în acompaniamentul celorlalte instrumente, deci sunt întărite sonor.

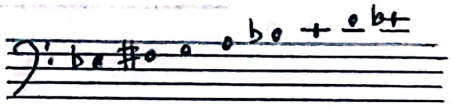
Totalul sonor:  sau

(Frigic pe <u>la</u> sau mixolidic pe <u>do</u>; nu-i exclus nici ionianul pe <u>fa</u> - toate însă având substrat pentatonic).

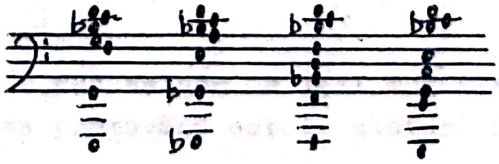
2. Segmentul al doilea se suprapune peste primul prin voce (m.16), schema generală melodică a vocilor în (2.244) fiind:







(Cromatic 3c)

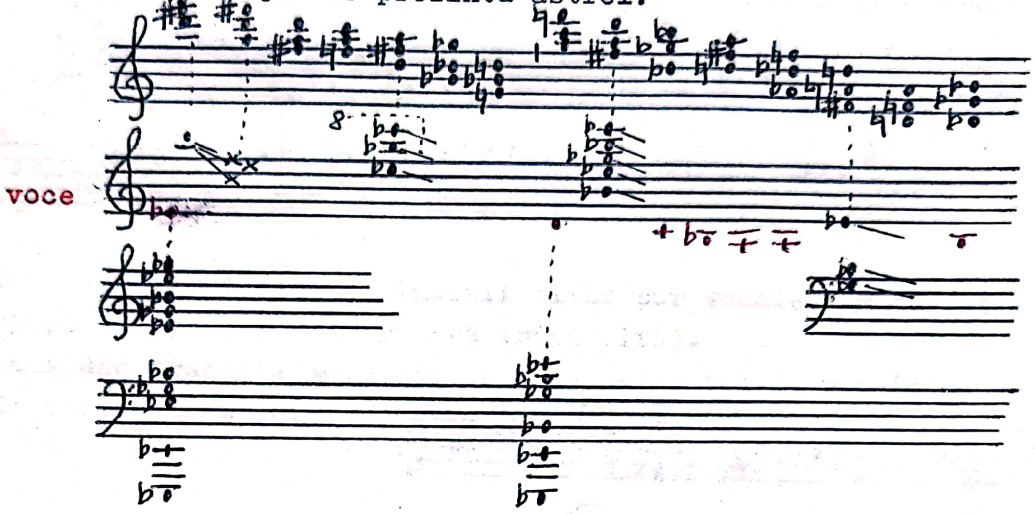
Revenind la acompaniamentul orchestral: în cel de al doilea segment el rămâne acordic - cu o anumită sacadare imprimată de coarde (care sunt utilizate aici în totalitate) şi de timp., care marchează un contratimp. Fg. şi cfg. susţin cu valori lungi unele sunete ale corzilor şi timp. Acordurile sunt următoarele:  Comparând cu linia vocală se poate constata că sunetul <u>do</u>^{1} este susţinut în acorduri în timp ce <u>Si♮</u> este contrazis - e drept, după o măsură, prin <u>sib</u>.

3. Ultimul segment angajează succesiv toată orchestra, într-o culminaţie mai întîi, corespunzând sunetului <u>mi♭</u>^{1} din partida vocală, şi apoi într-o prăbuşire vertiginoasă - răspuns la urcuşul din finalul strofei

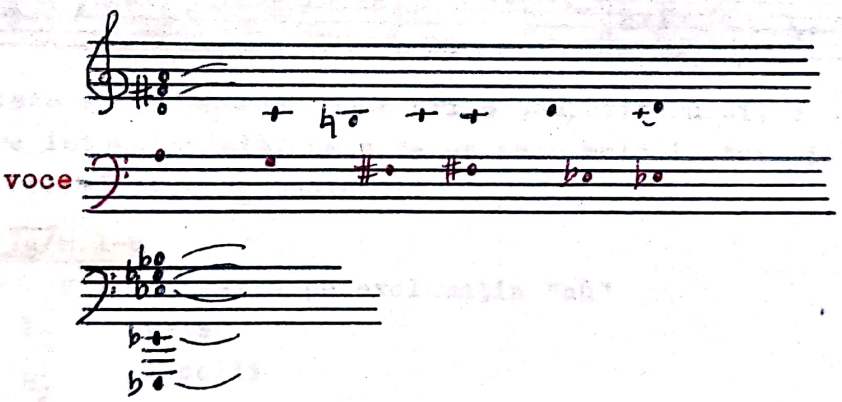
2.1 . Sunt trei planuri în măs.18-19, care tind să fuzioneze în măs.20-21:
- suflătorii de lemn (tremolo descendent)
- alămuri (sunete lungi)
- coarde (glissando-uri întrerupte şi deplasate dintr-un registru în altul)

fgs şi cfg. plasându-se cumva între alămuri (m.18) şi lemnele înalte (m.19). Schematic situaţia se prezintă astfel:

m.18-19



m.20-21



3. Găman reperele /6a/m.21 (Anacruză) - /8b/

În legătură cu celula ∝ şi alte trasee intonaţionale a se vedea p.21.

3.1 /6a/m.21 - /7a/

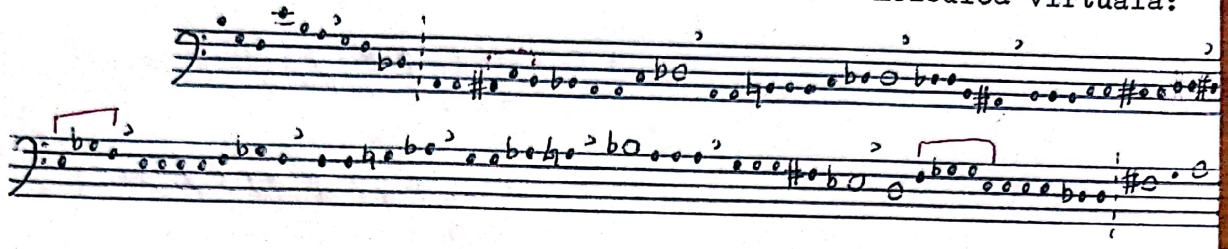
În ansamblu se prezintă ca o succesiune de trei momente diferite ("lanţ"), al doilea şi al treilea promovând corul, alături de vocea lui Găman.

3.11 /6a/m.21 - /7/

Cele 10 măsuri componente sunt construite unitar pe trei planuri:
- vocea = "Sprechgesang"
- textură orchestrală (v-celli şi cb. cvadruplu divizaţi) pe celula ∝ (mi-fa♯-la-si // la♯-si-la♯-fa♯)

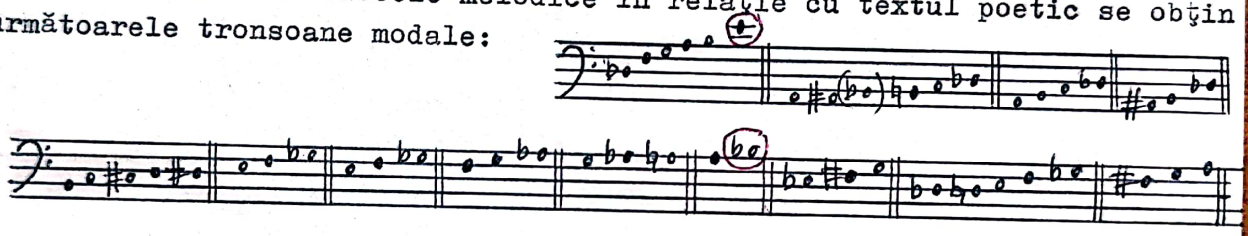
- gliss. la timpani mi - la♯ / la♯ - mi, ascendent şi descendent (rătăcit un si - mi).

Nefiind o înălţime absolută a vocii, important este mai ales ritmul şi accentul expresiv. În maniera † este indicată totuşi o înălţime aproximativă a sunetelor, cu o grijă pentru detaliu (ca de pildă prezenţa unor alteraţii pe parcurs) care poate da de gândit în actul interpretării, motiv pentru care consemnez şi această schemă melodică virtuală:



(Începutul şi sfârşitul acestei incizii fiind pur vocale, am operat în această schemă o împărţire interioară tripartită).

Schematizând traseele melodice în relaţie cu textul poetic se obţin următoarele tronsoane modale:



Se evidenţiază şi pe această cale grija compozitorului, dincolo de voita relativizare intonaţională, de a da un sens melodic totuşi (cu gradaţii specifice) recitării baritonului.

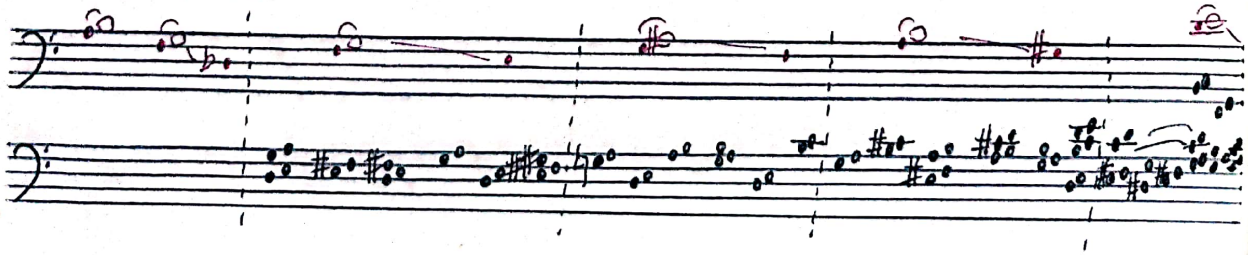
3.12 /7a/ m.1-6

voce + cor + orchestră pe exclamaţia "aù"

T_2^1 v-le

B_2^1 v-celli

Vocea anticipă cu o măsură intrarea corului şi orchestrei. Având în vedere şi măsura anterioară, de asemenea pur vocală, urmată de o coroană, se crează un fel de "falie" între cele două segmente formale. În 3.12 relativizarea intonaţională se extinde şi asupra corului şi orchestrei (sub forma parlando-ului şi glissando-urilor). Încercând totuşi o schematizare obţinem:



Publicat în revista „Muzica" 4/1990

Revenire la o capodoperă: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă - De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală -

(I)

Liliana GHERMAN

Într-un studiu apărut în nr.7/1987 al revistei "Muzica" încercam, prin prisma relaţiei dintre text şi muzică folosită ca idee-pivot, o privire de ansamblu asupra operei-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. După acea primă tentativă de abordare a complexului şi originalului opus vocal-simfonic, o aprofundare chiar pe traseele schiţate acolo se impunea cu necesitate. Am început prin a mă reîntoarce la libret, ca la un prag de neevitat în clarificarea construcţiei muzicale.

În cazul de faţă o aplecare analitică de detaliu asupra libretului mi se pare interesantă din două motive. Mai întîi pentru că în versiunea finală a lucrării (1978-1983) a fost alcătuit de însuşi compozitorul. Apoi, prin poziţia oarecum aparte a acestuia faţă de drama inspiratoare. Astfel, Sigismund Toduţă a fost fascinat pînă la obsesie nu numai de subiectul în sine, ci de chiar modul în care a fost el interpretat şi turnat în formă teatrală de Lucian Blaga, atitudinea sa arătîndu-se a fi, în ultimă instanţă, nu atît a compozitorului de operă (cum nici nu este de altfel) în căutarea unui pretext literar pentru o creaţie de gen, ci a muzicianului pur şi simplu, care îndrăgostit pătimaş de un text anume investit cu o mare încărcătură poetico-filosofică, s-a simţit irezistibil chemat să propună un mod de lectură a acestuia prin intermediul propriului lexic artistic.

De aici o particulară fidelitate - în spirit dar şi în literă. Necesara comprimare (sub imperiul legilor timpului muzical), înregistrînd o progresie aş spune geometrică de la un act la altul, a favorizat, a-

şa cum a fost gîndită de compozitor, atît sublinierea unor sensuri încifrate în trama luxuriantă a originalului (cu punerea simultană în valoare a latenţelor sale poematice), cît şi o eficienţă, cred, optimă a proiectării acestuia în planul specific al dramaturgiei sonore, într-un proces de esenţializare situat pe linia înseşi rigorilor stilistice blagiene.

După introducerea orchestrală de dimensiuni relativ restrînse (compensate însă, după cum se va vedea, prin substanţialitatea tematică şi densitatea expresivă), Actul I începe prin a prelua integral primele replici schimbate între Manole şi stareţul Bogumil, într-un dialog strîns, cvasi-eliptic, presupunînd parcă discuţii şi înfruntări anterioare:

M. Ajută-mă cuvioase - altfel!
Altfel!
Nu cu sfaturi mai presus de fire!
O, cîte piedici şi împotriviri...

B. Nu mai măsura!
M. Nici magie albă nu fac,
nici magie neagră.
Împotriva cugetului, ochiul se mai bizuie încă...
B. Pe măsurări?
De şapte ani tot măsuri cu cel unghi de aramă,
şi nici o izbîndă.

M. Ce să-ncep?
B. Ţi-am spus.
M. Nu. Eu nu!
B. Va trebui.

Este clar că de aici nu se putea elimina nimic. Există un ritm interior al acestui segment de text, făcînd să urmeze unui început larg o precipitare finală, ce prinde ca în ascuţişul unui unghi o primă aluzie la ideea sacrificiului. De fapt însuşi compozitorul ne face conştienţi de pulsaţia ascunsă a acestor replici, prin modul în care le pune în pagină (prima într-o etalare autonomă, următoarele trei într-o aceeaşi acoladă frazeologică iar ultimele patru înghesuite nervos una în cealaltă) într-o primă incizie muzicală, al cărei elan ascensional este curmat brusc în momentul de vîrf, ca un val ce ar îngheţa în chiar clipa ridicării sau ca o săgeată oprită neverosimil în aer, după ce şi-a luat zborul dintr-un arc puternic întins.

În continuare preluarea textului se realizează selectiv, prin salturi fie peste anumite replici luate în întregul lor, fie chiar în cadrul aceleiași replici, dovedită a fi excesiv încărcată. Următoarea secvență literar-muzicală va apărea, astfel, ca o replică îmbogățită a celei precedente:

M. Bolta ce s-a prăbușit ieri n-a fost grea.
Cercetează și tu.
N-am așezat temeliile pe șovăiala nisipului.
Adîncimile și înălțimile a suta oară le măsur.
Socotelile sunt bune,
tăiate-n cremene toate.
Și cele pentru arcuri,
și cele pentru laturi,
deopotrivă spre miazăzi și miazănoapte.
Părinte Bogumil, ajută-mă!

B. Numai în iad se socotește.
Acolo, în împărăția virtuților întoarse
toate sunt după măsură.
În împărăția lui Dumnezeu, a socoti e un păcat ceva mai mic decît nesocotirea sîmbetii, dar neapărat mai greu decît călcarea poruncii a șasea.

M. Cine-mi dărîmă zidurile?
B. Încotro amenințI, Manole?
Spre stînga, unde în clipa aceasta răsare o zodie nebună,
spre dreapta unde norocul apune?
Spre puterile de sus, sau spre cele de jos?
M. În toate părțile, părinte.
Sunt veșnic la-nceput de drum.
Se petrec lucruri necurate pretutindeni.
Între pietrele atîtor împotriviri care voință nu s-ar fi măcinat pînă acum?

B. Nu morții răi zădărnicesc înălțarea bisericii.
Mai sunt și alte puteri, mai mari decît morții răi.
Femeile noastre au ieșit lîngă rîu la miezul nopții
și-au stins lumînări în apă pentru a dezlega blestemul
dacă e blestem.
Dar nu a fost.
Tu ai aprins candela deasupra chipului mic
tot în zadar.
Un singur lucru mai poate s-ajute.
M. A fost odată săpat în piatră: să nu ucizi.
Și alt fulger de-atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile!

Paralelismul celor două fragmente este evident: aceeași schemă, pornind de la apelul după ajutor al lui Manole și finalizînd cu îndemnul mai presus de fire al lui Bogumil, între aceste extreme situîndu-se argumentațiile de meșteșugar cinstit ale celui dintîi, pe de o parte, cele de fanatic religios (cu o undă păgînă totuși) ale starețului pe de alta. Similitudinile pun însă totodată în evidență și

elemente de gradaţie conflictuală: se pomeneşte despre o "boltă ce s-a prăbuşit", despre "puteri" care "zădărnicesc înălţarea bisericii"; fără a depăşi sfera unui simbolism cu trimitere la decalogul biblic, ideea morţii necesare se infiltrează la rîndul său. Corespunzător dimensiunilor crescute ale textului literar, transpunerea muzicală se va etala pe o suprafaţă simţitor lărgită favorizînd, cum e şi firesc, subîmpărţiri interioare. Un prim decupaj vizează primele două replici (detaşabile prin modalitatea de tratare), un al doilea s-ar putea referi la următoarele trei replici, iar al treilea - la celelalte două. Culminaţia tensională marcată aici de ultima replică a lui Manole va fi intersectată aproape brutal de intervenţia unui nou personaj - Gîman, a cărui prezenţă în scenă (de "figură ca de poveste, barbă lungă împletită, haină de lînă ca un cojoc") este menţionată de Lucian Blaga chiar de la începutul actului I, dar care în muzică se impune prin efect de şoc.

Concepută într-o variantă de "Sprechgesang", partida lui Gîman este susţinută, pe lîngă insinuantul comentariu orchestral, prin participarea corului (bărbătesc sau mixt), avînd aici rolul de a potenţa atmosfera spăimoasă de cataclism, de dezlănţuire a forţelor telurice distructive, emanată de viziunile sale apocaliptice:

Meştere, meştere,
Meştere!
Se deschid porţile fără de chei.
Acum iese o putere ce gîlgîie,
acum o zburătoare în văzduh s-azvîrle,
acum o cărămidă, acum un os, acum un cap,
ochi-bazaochi, frunte-vălătuc -
toate negre, nici una curată.
Ăsta ce-i!
A-ú, a-ú, a-ú...
Ţăria albastră a lumii plesneşte,
bul-bul-bul se suge balta...

(cor bărbătesc)

Iată stihii ferecate una de alta
şi pietre sfărîmate în fălci subpămîntene.
Huruie moara smintelilor dedesubt
şi se-nvîrte.
Puteri fără noimă n-au de lucru şi macină din stîncă făină
pentru gurile morţilor.
E o învîrtire.
E un vîrtej.
Şi auie trist,
cu ameninţare,
ca-n noapte de-nceput,
ca-n noapte de sfîrşit.

Sub vîrtej de-acolo s-aude
a - prelung, (cor mixt)
ù-ù-ù...
De dincolo e-e-e-e ca un rîs.
Că sunt puteri fără grai,
numai aşa: i-i-i-i-i.
Puteri nebotezate şi fără nume.
Le alungi cu crucea,
ele răspund cu ură.
A-ù, a-ù, a-ù!
Rîcîie sub pămînt, a-ù,
departe, subt munte!
Şi în împărăţia de subt picioare
vr, vr, vr,
a-ù, a-ù!

Le dîrdîie dinţii,
se scutură necuratele,
o, o!
Nu-i nimeni să sprijinească zidurile?
Cu spatele vreau să le ţin.
Zidul se mişcă, se zbate-n friguri pămîntul.
Şi nu sunt friguri de născare, ci friguri de prăbuşire,
vr, vr, vr!

Prin felul în care condensează textul încredinţat aici de Blaga straniului personaj şi prin felul în care-l ordonează în chingile structurării muzicale, compozitorul reuşeşte să-i intensifice la maxim vibraţia poetică, conferind acestui episod al operei-oratoriu o extraordinară forţă expresivă şi favorizînd totodată introducerea următoarelor replici ale lui Manole şi Bogumil, în care lucrurilor li se spune, în sfîrşit, pe nume:

M. Părinte, inimă de serafim îţi trebuie să nu te cutremuri de arătările lui.
B. Da, inimă ne trebuie
rece!
Şi mai ales ţie,
sînge rece de şarpe sau serafim.
Sufletul unui om clădit în zid ar ţine laolaltă încheieturile lăcaşului pînă-n veacul veacului.
Nu vrei să pui odată capăt acestei griji?
Manole, fă-ţi cruce largă şi picură-ţi pe inimă ceara aceasta topită: numai jertfa cea mare mai poate s-ajute!
M. Cu uitătură din altă lume tu îmi şopteşti aceeaşi povaţă:
jertfa!
Inima mea speriată nu-i pentru-asemenea fapte.
Biserica mi se cere,
jertfa mi se cere.
O, părinte, cît e de greu.
Din chinul acesta nu voi scăpa nici astăzi,
nici mîine,
nici poimîne
şi schelăria nu va rămînea în dreaptă trăinicie pentru
catapeteazmă - niciodată!!
B. Eu mă duc.
Cetele de sus să-ţi lumineze hotărîrea.

Noapte bună, Meştere!
M. Noapte bună.

Clarificat deplin, îndemnul lui Bogumil devine imperativ. Sub povara alternativei Manole pare zdrobit. Înţelege că de acum înainte totul depinde numai de el însuşi, fapt evidenţiat de cuvintele: "O, părinte, cît e de greu!", care înlocuiesc apelul repetat după ajutor din secvenţele precedente.

Se poate observa cum Sigismund Toduţă, renunţînd la porţiuni însemnate din textul blagian, reuşeşte să pună accentul exact pe sensurile fundamentale ale acestuia, într-o gradaţie rectilinie.

Ultimile două replici se instituie într-un moment de legătură, marcînd "ieşirea din scenă" a lui Bogumil, care îndeplinindu-şi rolul de catalizator, nu va mai apare în opera-oratoriu (spre deosebire de piesă), fiind de luat în considerare doar indirect, prin intermediul Mirei, în dramaturgia actului III.

O nouă izbucnire a lui Găman inaugurează scena următoare. Compozitorul restrînge dialogul dintre acesta şi Manole într-o manieră care este de natură să sublinieze caracterul introspectiv al acestui episod. Manole ne apare, de fapt, faţă-n faţă cu sine însuşi.

Scena poate fi considerată ca avînd două mari subdiviziuni, cu o scurtă secvenţă de legătură între ele. Prima cuprinde dialogul propriu-zis:

G. Meştere, meştere,
meştere!
U-u-uuuu! Se umflă guşile! (cor bărbătesc)
Scrîşneşte ca din măsele grozave
ies flăcări din foi!
Încăierarea nu se opreşte.
Neguri se vînzolesc.
Spre noi vîrtejurile cresc. (cor mixt)
Întinde-ţi mîinile!
Îndoaie-ţi genunchii!
E ziua de-apoi

Meştere - biserica ta,
mă vreau clădit în ea, eu.
Sufletul meu s-o tot ocolească,
abia şoptit şi-abia mişcîndu-se,
ca o boare bătrînă şi fără moarte.
M. Totul e-n zadar.

Ce înseamnă puţinul că ne dăruim pe noi
alături de jertfa cea mai mare ce ni se cere?
Şi ni se cere jertfa cea mai mare.

Şi muzica se "aşează" pe cuvintele lui Manole:

Culcă-te şi dormi.
Dormi, că eu rămîn de pază.

făcîndu-se astfel trecerea spre monologul acestuia, care se constituie într-o a doua subdiviziune a scenei. În respectivul text Sigismund Toduţă intervine nu numai prin unele comprimări ci chiar prin inversări interioare, care i-au permis în planul muzicii o mai eficientă reliefare a unor imagini şi sensuri. Iată, în paralel, cele două versiuni:

L.Blaga

1 Înăuntru un gol se deschide - mîhnire fără întrebări.
2 Deasupra întuneric se-nchide - deznădejdea nesfîrşitelor încercări.
3 Mi se mistuie somnul şi sîngele.
4 Ar trebui să-nchid ochii, dar pleoapele de lume nu mă despart.
5 Lăuntric, un demon strigă: clădeşte!
6 Pămîntul se-mpotriveşte, şi-mi strigă: Jertfeşte!
7 Ah, Doamne, totul e încă neîntrupat.
8 Jos, apele se răscoală împotriva pietrelor reci.
9 Sus, stihiile se ridică împotriva legii de veci.
10 În adînc, vifore prind să necheze.
11 Nici o încercare nu vreasă-nceteze.
12 Visul s-a tot depărtat spre veşnicul niciodat'.

S.Toduţă

1 Înăuntru un gol se deschide - mîhnire fără întrebări.
2 Deasupra întuneric se închide - deznădejdea nesfîrşitelor încercări.
7 Ah, Doamne...
9 Sus stihiile se ridică împotriva legii de veci.
8 Jos apele se răscoală împotriva pietrelor reci.
10 În adînc vifore prind să necheze.
12 Visul s-a tot îndepărtat spre veşnicul niciodat'.
3 Mi se mistuie somnul şi sîngele.
5 Lăuntric un demon strigă: clădeşte!
6 Pămîntul se împotriveşte şi-mi strigă: Jertfeşte!

Desigur, numai analiza muzicală propriu-zisă (care va constitui, de altfel, obiectul celei de a doua părţi a acestui studiu) va putea da într-adevăr seamă (pe baza şi a efectului sonor şi expresiv din audiţie) de valoarea şi totodată oportunitatea acestor mutaţii. Evidentă apare însă o deplasare de accent dinspre totala îndoială a "veşnicului niciodată" înspre dublul imperativ "clădeşte ... jertfeşte" al "demonului" creaţiei. Obligat la o mult mai mare economie de cuvinte prin însăşi natura demersului muzical, compozitorul selectează şi proiectează ast-

fel în prim plan, de fiecare dată, exact acele cuvinte sau expresii ale originalului care sînt apte să sugereze o nouă treaptă în evoluţia personajului principal sau în devenirea acţiunii dramatice. Ori, în momentul în care ne aflăm se pregăteşte intrarea în scenă a Mirei, cea care pînă la urmă va fi jertfită, aşa încît recepţionăm finalul monologului lui Manole nu numai ca o primă conştientizare a irezistibilului imbold lăuntric care-l stăpîneşte ca ziditor prin vocaţie, ci şi ca o trimitere directă la acest personaj de o tulburătoare frumuseţe şi puritate.

Trecerea la noua scenă se face însă mijlocit, prin intermediul unui splendid cînt bizantin, care se interpune asemeni unui văl ritualic, simbolizînd poate, în acelaşi timp, imaginea mult visatei biserici. Preludînd astfel apariţia Mirei, Sigismund Toduţă îi conferă o nuanţă sacrală, accentuată prin hieratica eufonie a textului grecesc. Prezentat într-o transcriere fonetică:

Proti po keon ton stavroon su Hriste ke
tiis engoniis evloghiam harizomenos
Proti po keon ton stavroon su Hriste ke

şi dezvăluind în traducere un sens incomplet:

La început încă arzînd pe crucea ta Hristoase şi
dăruind binecuvîntare urmaşilor
La început încă arzînd pe crucea ta Hristoase şi

acest text închide în el ceva din farmecul misterios al unui fragment de stelă funerară sau de mozaic antic, sugerînd mult mai eficient decît o face însuşi Blaga prin interstiţiile slavone din partida lui Găman, "timpul mitic românesc" în care scriitorul îşi plasează acţiunea piesei.

În continuare însă dialogul dintre Mira şi Manole se desfăşoară simplu şi firesc:

Mi. Manole, pot să viu?
Ma. Vino, Mira, vino.
Mi. Nu mai e nimeni aici?
Ma. Stareţul a plecat.
Mi. Şi mătăhala?
Ma. Doarme.
Mi. Să viu?
Ma. Vino.

După acest moment cu caracter introductiv, textul scenei intime

desfăşurate între cei doi soţi este purtat de muzică într-o vălurire fin nuanţată prin urcuşuri şi coborîşuri de amplitudine, consistenţă şi încărcătură afectivă şi ideatică variabile. Ritmul de desfăşurare, cu implicitele cezuri sau interpuneri ale comentariului muzical, joacă şi în cazul acestui nou episod al operei-oratoriu un rol important în evidenţierea unor subcomponente ale discursului. Ceea ce particularizează însă această scenă în raport cu cele precedente este schimbul mai rapid de replici, vădind reala comuniune sufletească între cele două personaje astfel încît modificările de tensiune psihologică le înglobează simultan.

Un prim arc al fluxului sonor antrenează în boltirea sa o replică mai lungă a Mirei - amestec de alintare şi uşoară nelinişte -, căreia Manole îi răspunde cu o îngăduitoare tandreţe:

Mi. Nesuferitul acela, bine c-a plecat!
Ce-aţi tot vorbit?
Am tras cu urechea la voi, dar n-am prea înţeles...
cînd şi cînd cîte-un cuvînt...
deznădejde... socoteli... ziduri... credinţă...
suflet... pămînt...
Nu vreau să mai ştiu nimic din toate astea.
Ce încurcătură de graiuri!
Om să fii - să înţelegi ceva.
Ma. Vino, Mira. Nu le stinge pe toate.
Mi. Pentru noi lumina cea din colţ ajunge. Nu crezi?

(Lipsind factorul vizual, textul apare oarecum eliptic. O indicaţie de regie precizează, într-adevăr, în piesă, cu privire la Mira: "Stinge, pe rînd, lumînările" şi apoi: "La fiecare cuvînt suflă cîte-o lumînare şi o stinge strengăreşte").

Apoi tonul devine mai animat:

Mi. Meşterul meu era pe cale să se certe cu cerul?
Şi te-ai dat la descîntece -
uite, ai presărat nisip pe pergamente.
Ma. E din cojocul lui Gâman. Cînd se scutură ies din el colb şi nisip ca dintr-o vînturătoare.
Mi. E grozav.

După care Mira "suflă de la distanţă spre singura lumînare ce-a mai rămas aprinsă pe masă", fapt ce are drept consecinţă următorul schimb de replici:

Ma. N-o stinge.

Mi. Vreau să nu mai visezi. Ce ţii lumînările tot aprinse?
Ma. Voiam să lumineze ferestrele, păzitorii să găsească drumul în noapte.
Mi. E tîrziu?
Ma. După cîntatul buimac al cocoşilor - miezul nopţii.

preluate muzical pe contrapanta mai relaxată a undei sonore ridicate anterior parcă sub zvîcnirea unei uşoare nervozităţi.

De ce atîta insistenţă asupra stingerii lumînărilor în această secvenţă, preluată şi de Sigismund Toduţă în întregime? Cred că i s-ar putea asocia un sens anume, care transpare mai ales în replica Mirei: "Vreau să nu mai visezi" - "visul" fiind legat aici, aparent paradoxal, exact de starea de veghe, de trezie creatoare, simbolizată prin mulţimea lumînărilor aprinse. În acest sens, replica s-ar putea "traduce" şi prin "Vreau să fii şi tu om ca toţi oamenii". Este singurul ei moment de egoism, un egoism oarecum firesc de femeie normală, de femeie aflată în planul "devenirii întru devenire" cum ar spune Constantin Noica, plan pe care-l va transcende ulterior nu prin înţelegere ci prin dragoste şi total încrezătoare acceptare.

În orice caz, prin muzică replica dobîndeşte un relief special: după agitaţia care o precede, compozitorul o face să sune blînd, rugător, cu o nuanţă de timiditate parcă, marcîndu-se în felul acesta un început de deplasare al discuţiei înspre lucrurile cu adevărat serioase. Trecerea se va face însă tot sub semnul tandreţii grijulii:

Mi. Manole, pierzi prea mult somn.
Ma. De şapte ani pierd credinţă, ziduri şi somn.
Nici tu n-ai dormit.
Mi. M-am molipsit de neodihna voastră.
Ma. Eu aici era să bat cu pumnii în porţile de sus.

Merită să privim mai atent felul în care a fost restrîns acest paragraf, care înregistrează muzical o nouă uşoară tensionare a discursului cu climax-ul pe ultimul cuvînt al lui Manole. Cea de a doua replică a Mirei se continuă în piesă după cum urmează:

"...M-am zvîrcolit în cămară. Am ieşit pe prispă. Am intrat. Am ieşit. Mai poate cineva dormi? Namila se tot scutură, ca un munte. Păsările din streşini stau cu ochii deschişi spre nevăzute primejdii".

Pasajul are vitalitate şi farmec. Explicat însă pe fundalul atîtor cauze, nesomnul femeii apare cumva dispersat în nelinişti mărunte, nedefinite. În schimb, prin prisma acelei unice propoziţii reţinute de compozitor, se "adună", căpătînd o nuanţă aproape metafizică; pentru că "neodihna" la care ne face să ne gîndim (ţinînd seama de context) nu e a omului ci a creatorului. Replica lui Manole ce-i succede este edificatoare în acest sens: nu se "bate" chiar pentru orice "în porţile de sus"! Şi încă "cu pumnii"...

Mira înţelege exact ce trebuie şi tonul ei capătă o adîncită vibraţie, căreia Manole îi răspunde parcă cu recunoştinţă:

Mi. Manole, ştiu.
Tu, tu, inimă fără odihnă,
gînd treaz, visare fără popas.
Mai lasă zidul. Mai lasă turlele.
Rod iarăşi grijile negre?
Ma. Lîngă tine, blestemul nu găseşte cuvînt.

Fără a se lăsa înşelată, Mira insistă şi Manole îşi dezvăluie marasmul lăuntric, dar...nu pînă la ultima taină:

Mi. Fruntea asta nu se mai netezeşte niciodată?
Manole, apleacă-te şi surîzi.
Uită-te în ochii mei. Ce ascunzi în tine?
Ma. Frică, Mira. Frică de drumul pe care mă găsesc.
Că nu ştiu unde sunt şi unde duce.
Şi nu ştiu dacă suie sau coboară.
Şi nu ştiu dacă mă apropiu sau mă depărtez.

Depăşind limitele dialogului propriu-zis, ale cărui nelinişti pare a le prelungi, comentariul orchestral ne sugerează, prin suspensia psihologică pe care o introduce în derularea textului, încheierea unei secvenţe a evoluţiei dramatice şi, odată cu sfîrşitul replicii lui Manole, debutul alteia:

Ce bine că eşti aici. Tu început şi sfîrşit. Tu totul.

După unda de spaimă ce o precedase, această frază ar fi putut foarte bine să sune: "Ce bine că mai eşti aici..." Într-adevăr, cu sau fără voia sa, în vorbele lui Manole începe să răzbată presentimentul tragicului deznodămînt spre care sînt amîndoi, inevitabil, precipitaţi.

În răspunsul Mirei mai răzbate o undă de şăgălnicie:

Meşterul meu visează.
Pentru el femeia adusă de peste apă nu e chiar totul
dar să zicem jumătate din tot.
Cealaltă jumătate e ea.
Las', las', nu tăgădui!
Nu mă supăr de loc
că mă pui în cumpănă cu minunea asta înfricoşată de
puteri.

dar tonul lui Manole rămîne grav:

Între voi două nici o deosebire nu fac,
pentru mine sunteţi una.

iar Sigismund Toduţă îi accentuiază gravitatea, lăsîndu-l să reverbereze într-o şi mai prelungită undă orchestrală, care are totodată rolul de a suplini un substanţial decupaj operat în textul piesei, cel mai amplu din cîte au fost făcute pînă aici. "Tăietura" a fost şi în acest caz foarte bine cumpănită, pentru că schimbul de replici care urmează în piesă nu face decît să nuanţeze ideile deja cuprinse în paragraful tocmai citat, şi dacă în piesă detalierea poetico-psihologică îşi are rosturile ei, în muzică ar fi apărut superfluă.

Este astfel preluat în continuare direct, într-o relaţionare ce apare ca absolut firească, dansul Mirei, despre care Lucian Blaga precizează în indicaţiile de regie: "Într-un fel de extaz strengăresc, sare cu picioarele pe Gămanul care e întins enorm pe podele". Întorcîndu-ne spre practici de magie păgînă, acest dans, aşa cum este el tratat muzical (în circumscrierea unei "teme cu variaţiuni"), apare aureolat în acelaşi timp de o anume solemnitate ritualică, de ceremonie sacrificială, în felul, de pildă, al dansului "celei alese" din strawinskianul "Le Sacre du printemps", cu alt caracter însă, mai puţin telluric, mai spiritualizat. Redus şi aici la esenţă, textul în opera-oratoriu este următorul:

Scutură-te, Gămane, voinicește
ca zmeii tărîmului celălalt,
înc-odată, aşa,
scutură-te,
înc-odată, aşa.
Tu eşti pămîntul marele,
eu sunt biserica - jucăria puterilor.
Mai adînc, moşule, aşa,
de la început înc-odată,
de la început înc-odată, aşa.

Moşule, vezi? Nu m-am prăbuşit.
Trupul meu e întreg,
arcurile întinse, os nu s-a spintecat,
stîlpii sunt drepţi.
Răbdare-ntunecaţilor!
Şi într-o zi biserica n-are să se mai năruie.

fiind întreţăiat de gemetele nearticulate ale lui Gămân (m-m-m-vrrr) despre care în indicaţiile de regie se spune: "suspină şi urlă închis", "se scutură din încheieturi", "muge şi scrîşneşte sinistru".

Începută prin acest descîntec al identificării femeie-biserică (nu spusese şi Manole "pentru mine sunteţi una"?), scena se continuă într-o manieră oraculară prin previziunile tînguite ale lui Gămân, ce par descinse direct din arsenalul tragediei antice greceşti:

Mi. Ce obosit eşti, moşule!
Nu te-am văzut niciodată aşa de obosit.
Iartă-mă că te-am trezit.
G. O-o-obosit!
În văzduh a crescut pe spatele meu o biserică.
O,o,o, de ce nu m-ai luat, Doamne, un ceas mai devreme?
Vai nouă, meştere!
O,o, vino fiinţă tînără, viaţă fără pereche,
la zmeul vostru.
Mare durere simt şi oboseală ca de sfîrşit.
Mi. vreun rău ţi-am făcut? Am călcat prea greu?
G. Nici un rău, nici un rău...
Mersul întîmplărilor nu se poate schimba...
Lasă-mă să-ţi sărut picioarele, tu înger, tu copil,
tu piatră.
Mi. Călcîiele mele şi Mira piatră?
G. Să tăcem, să tăcem.
Visul se izbîndeşte, dar liniştea n-o mai găsim.

Iar în încheierea scenei, după acest moment de culminaţie dramatică, o reacţie cu sens de ecou, în felul unei "antistrofe":

Ma. O sută de ani n-a plîns niciodată.
Lacrimi adunate în el o sută de ani, le plînge acum.
Nu vom şti niciodat' pentru cine.
Mi. Gămane, ce e? De ce nu vorbeşti?
Dacă te vindecă, sărută-mi şi mîinile.
Uită-le!
G. Picioruşele vindecă, mîna alină. Pentru puţin.
Gîndul se împlineşte,
dar pacea
n-o mai întîlnim.

urmată de o "coda" avînd şi rolul de trecere spre scena următoare:

Ma. Noaptea asta o simt aşa de grea. Păzitorii nu mai sosesc.
Mi. Ce-a fost? Ce-a avut? Despre ce-a vorbit?

Este de amintit şi aici, fie şi numai în treacăt deocamdată, rolul din ce în ce mai important al comentariului orchestral, atît în susţi-

nerea şi colorarea replicilor, cît şi (în sensul în care privim pentru moment lucrurile) în modelarea timpului de desfăşurare a acestora, prin sugestive dilatări şi comprimări.

Debutul scenei următoare - ultima din actul I - se face printr-o smucitură sonoră, marcînd brusca intrare a zidarilor. Concepută ca o "fugă" (a cărei desfăşurare foarte liberă, total neconvenţională, este de natură să creeze în ansamblu o stare de agitaţie, de precipitare), această scenă implică în structura sa aparent monolitică o serie de departajări interioare, avînd rolul de a permite o cît mai logică şi clară receptare a textului. Din cauza prezentării zidarilor ca personaj colectiv, în formulă corală, Sigismund Toduţă a recurs şi aici nu numai la inerentele restrîngeri ci şi la inversiuni ale textului original. O prezentare în pararel este astfel de natură să evidenţieze în varianta sa o mai mare coerenţă discursivă, pe care Lucian Blaga în mod intenţionat nu a urmărit-o în piesă, tocmai pentru a sugera starea de spaimă şi de derută a grupului de zidari vestitori, care parcă vor să-şi smulgă reciproc vorba din gură - efect care este obţinut muzical pe alte căi, pornind, cum am arătat mai sus, chiar de la opţiunea formală.

Iată textul original:

1 Zid. Meştere! Meştere, pămîntul nu ne mai sufere.
2 Ma. Nici noul amestec n-a ţinut?
3 Zid. N-a ţinut.
4 Rîul a sfîrîit parc-ar fi trecut prin matcă de jar.
5 Nu mai călcăm prin partea locului.
6 Am clădit pe pămînt nărăvit.
7 Mi. Din nou totul s-a prăbuşit?
8 Zid. Cu lumini şi lucruri spurcate, cu oase scormonite de sub lespezi.
9 Şi apoi a amuzţit dedesubt.
10 În jurul picioarelor am simţit ca un aluat, am slăbit din genunchi şi am căzut.
11 Roţi de foc am văzut învîrtindu-se.
12 Cuptoarele noastre de cărămizi au fost în flăcări dar s-au dărîmat şi s-au stins.
13 O noapte fierbinte ca niciodată.
14 Gîtlejul morilor a secat.
15 Nici o fiinţă nu şi-a găsit somnul.
16 Am fugit goi ca arama pe cîmpuri.
17 Va trebui să căutăm alt loc pentru biserică.
18 Aici e gura iadului.
19 Ma. O astupăm.
20 Zid. Cu toate bisericile ţării nu vom putea-o astupa.
21 O gură de iad e tot locul unde călcăm.

22 Altădată omul cînta pietrelor, şi pietrele se clădeau singure în cetăţi. Şi cetăţile acelea erau păgîne. Astăzi durăm cu sudoare, fără cîntec, biserici creştine. Pămîntul nu le suferă, sau Domnul nu le primeşte?
23 Meştere, să vorbeşti cu Vodă.
24 Să vie Vodă, să păzească o noapte zidurile cu noi. Să vadă cum piatra se mişcă şi rîul se suge în pămînt.
25 Să vie Vodă să vadă că nu suntem noi de vină.
26 Ma. Ştiinţa noastră nu ajunge pînă unde se-ntinde vina noastră...

În continuare ordinea versiunii originale va fi păstrată.

Iată şi versiunea oratorială prezentată integral, cu subdiviziunile pe care le evidenţiază tratarea muzicală:

1.)
1 Zid. Meştere, meştere, pămîntul nu ne mai sufere.
2 Ma. Nici noul amestec n-a ţinut?
3 Zid. N-a ţinut.
4 Rîul a sfîrîit parc-ar fi trecut prin matcă de jar.
5 Nu mai călcăm prin partea locului.
7 Mi. Din nou totul s-a prăbuşit?
6 Zid. Am clădit pe pămînt nărăvit.
8 Cu lumini şi lucruri spurcate, cu oase scormonite de sub lespezi.
11 Roţi de foc am văzut învîrtindu-se.
12 Cuptoarele noastre de cărămizi au fost în flăcări dar s-au dărîmat şi s-au stins.
14 Gîtlejul morilor a secat.
8 Şi apa a amuţit dedesubt.

[22] Altădată omul cînta pietrelor şi pietrele se clădeau singure-n cetăţi. Şi cetăţile acelea erau păgîne. Astăzi durăm cu sudoare fără cîntec biserici creştine. Pămîntul nu le suferă, sau Domnul nu le primeşte?

13 O noapte fierbinte ca niciodată.
15 Nici o fiinţă nu şi-a găsit somnul.
10 În jurul picioarelor am simţit ca un aluat, am slăbit din genunchi şi am căzut.
16 Am fugit goi ca arama pe cîmpuri.
17 Va trebui să căutăm alt loc pentru biserică.
18 Aici e gura iadului.
19 Ma. O astupăm
20 Zid. Cu toate bisericile ţării nu vom putea-o astupa.

2.)
21 O gură de iad e tot locul unde călcăm.
23 Meştere, să vorbeşti cu Vodă.
24 Să vie Vodă, să păzească o noapte zidurile cu noi. Să vadă cum piatra se mişcă şi rîul se suge în pămînt.
25 Să vie Vodă, să vadă că nu suntem noi de vină.
[26] Ma. Ştiinţa noastră nu ajunge pînă unde se-ntinde vina noastră.
27 Zid. Nu pricepem, meştere, ce vrei să zici? A cui e vina? Am cîntărit. Am măsurat în lung şi-n lat. Nimic n-am uitat. De săptămîni nici o noapte n-am dormit. Măcar de ne-ar înghiţi odată pe toţi

Scanned with OKEN Scanner

3.)

28 Ma. Ceilalţi unde-au rămas?
29 Zid. I-a topit oboseala sub brazi.
30 Ma. Să ne-ntoarcem.
31 Zid. Nu. Nu ne mai întoarcem La locul prăpădului nu ne mai întoarcem.

32 Mi. Zmeule, trezeşte-te, că oamenii vor să se lepede.
33 G. U-u-uuu! aù, aù, aù!
Broaştele orăcăie aici, dar dincolo puterile, marile.
Descîntecul e de la noi,
harul - vine de sus!

34 Ma. Ha-ha! Cine şovăie? Cine se-ncruntă? Cine rămîne?
Cine se-ntoarce?
De-acum să tăcem că încercări şi mai grele ne-aşteaptă la capătul drumului,
cu ce înfăţişare şi cu ce sfîşiere.O, Doamne!

Coda

35 Să mergem la locul prăpădului.
36 G. Vai nouă, meştere.

Simetria organizării apare cu evidenţă, ea amintindu-ne ca schemă generală formele complexe de "lied". Analiza muzicală ar putea, în acest sens, favoriza punerea în lumină atît a unor contraste specifice (ca de pildă în prima secţiune, fapt care justifică, de altfel, inversiunile din text), cît şi a unor similitudini în alternanţa diferitelor momente pe baza, în primul rînd, a temei de fugă. În orice caz această ingenioasă şi, în fond, severă arhitectonică departe de a stingheri firescul întruntărilor verbale are, dimpotrivă, darul de a-l sublinia, conferind totodată pregnanţa necesară replicilor socotite a avea o importanţă mai deosebită, precum 22 ("...Astăzi durăm cu sudoare fără de cîntec biserici creştine. Pămîntul nu le suferă sau Domnul nu le primeşte?"), 26 ("Ştiinţa noastră nu ajunge pînă unde se-ntinde vina noastră") şi 33 ("...Descîntecul e de la noi, harul vine de sus!"), care sînt plasate în centrul fiecăreia dintre cele trei subdiviziuni formale, fapt ce le conferă o anume ritmicitate şi totodată o gradaţie a succesiunii. Accentul final cade însă pe aliniatul 34 ("...De-acum să tăcem că încercări şi mai grele ne-aşteaptă la capătul drumului...").

Este clar că Manole începînd să aibă conştiinţa "vinei" (vina de a nu se fi supus unui rit ancestral, am putea deduce, pentru că această frază nu se va elucida), începe în acelaşi timp să întrezărească şi "capătul drumului". Gălman "vede" însă dincolo de acest "capăt" şi în acest sens replica sa ar putea să ne dea cheia finalului operei-oratoriu.

Finalul violent retezat al primului act ne lasă parcă împietriţi pe marginea unei prăpăstii.

În actul al II-lea al operei-oratoriu "Meşterul Manole", Sigismund Toduţă continuă să se încadreze în schema dramaturgică trasată de Lucian Blaga. Faţă de actul precedent vor fi însă puse "în paranteză" mult mai multe pasaje din textul original, omisiunile vizînd de această dată şi un personaj nou apărut - solul domnesc. Se renunţă totodată, în condiţiile grupajului coral deja amintit, şi la diversificările psihologice prin care scriitorul înţelege să nuanţeze comportamentul celor nouă zidari, dintre care se evidenţiază cu precădere "al şaselea" prin rolul său dizident. Rezultă în acest mod o simplificare a intrigii, care nu afectează totuşi înţelesurile fundamentale ale acţiunii, concentrate în piesă într-o replică-cheie a lui Manole: "Cu solie domnească cleştile sorţii se strîng". Acesta este miezul dramatic al actului al II-lea, care prin raportare la personajul principal se prezintă în întregimea sa ca o continuare a monologului din actul I: era nevoie de o presiune din afară care să-l împingă pe meşter spre o hotărîre radicală şi definitivă. Compozitorul reuşeşte să sugereze acelaşi lucru doar din confruntarea lui Manole cu corul zidarilor, confruntare prezentată într-o gradaţie bine gîndită şi deosebit de convingător realizată muzical. De altfel această reducere a textului nu trebuie în nici un caz judecată numai în sine, ci tocmai prin prisma funcţionalităţii muzicale pe care o dobîndeşte, a particularităţilor expresive care rezultă şi care, fără a trăda originalul în spirit, au darul de a-l pune într-o nouă lumină.

Substituindu-se unei deschideri orchestrale, corul introductiv al zidarilor aminteşte ca funcţie dramatică "parados"-ul tragediei antice greceşti, debutul la unison prefigurînd existenţa unui corifeu.

Iată şi textul acestei prime secvenţe corale, într-o dispunere care nu este cea a originalului ci cea sugerată de tratarea muzicală - procedeu pe care l-am folosit şi în actul I:

Amarnic s-au zvîrcolit măruntaiele muntelui.
Pietrele au pornit-o de-a dura,
spre locurile de unde au fost luate.
Şi cum se linişteşte tot,
cînd dă dimineaţa!

Ce locuri de groază!
De şapte ani tot umblă Anticrist prin ţară.
Mai ştii,
poate de-aceea nu stă nici lăcaşul acesta.
Aici nenorocirea vine de jos.

Manole nu ştie ce să facă.
Să se bizuie pe măsurări,
sau pe rugăciuni.

Secvenţa următoare realizează (la modul realist aş spune) un moment de legătură, marcînd intrarea "în scenă" a lui Manole. Zidarii par a şuşoti în directa continuare a textului precedent (pentru orchestră partitura poartă, chiar, indicaţia "mormorando" iar pentru cor "monoto-no", cele două versuri diferite fiind aici dispuse în suprapunere), cînd brusc îl observă pe meşter:

Zid. Cu un ochi tot măsoară,
cu celălalt se roagă...
Manole, ai asudat sînge, Manole?
Ma. Încă nu.

Această metaforă, care face în mod evident aluzie la una dintre cele mai sesizante imagini ale "calvarului" cristic, se constituie în acest moment într-un indiciu că impasul creator şi existenţial în care se zbate Manole a atins punctul său critic.

Continuarea dialogului vădeşte însă, pentru moment, voinţa sa de a rezista încă prin mijloace fireşti. Nervozitatea replicilor este (în)strunită în planul formei muzicale în cadrul unei strofe unitare, (care) frazele succesive, în ciuda tensiunii psihologice pe care o degajă, se echilibrează reciproc:

M. Luaţi tîrnăcoapele,
să alegem înc-o dată,
ce e bun de ce e rău.
Zid. Ce e bun se molipseşte de ce e rău
şi nu mai rămîne nimic bun.

M. Din ce parte au ieşit flăcări?
Zid. Din ce parte n-au ieşit?

M. Să ridicăm lespedea.
Cine coboară să cerceteze temelia?
Zid. Du-te tu, Zevedei!
Sfînta cruce.

Du-te tu, Petre!
Manole,
aici nu mai e nimic de văzut,
nimic de cercetat.

M. Puneţi înc-o dată nerăbdării voastre zăgaz.
Zid. Nu, meştere, nu!

Asemenea arcuiri strofice reglează şi pe mai departe desfăşurarea discursului sonor în acest act, suprapunîndu-se firesc evoluţiei dramaturgice, aşa cum reiese aceasta în urma selecţiei operate de compozitor în textul original. Ceea ce s-ar putea numi "înfruntarea" dintre Manole şi ortacii săi va mai cunoaşte, astfel, încă patru etape succesive, inegale ca dimensiune - mai precis suferind o progresivă comprimare, care vrea parcă să sugereze precipitarea spre deznodămîntul implacabil. În prima, refuzului deschis al zidarilor de a mai coopera (un "fugato" multiplicînd un unic gînd) meşterul le opune o patetică pledoarie, instituită într-o veritabilă profesiune de credinţă:

Zid. Eu nu mai rămîn, mă întorc la vatră...
M. Răzvrătiţi-vă...

V-am adunat ca să clădim biserica
din pămînt şi din apă,
din lumină şi vînt.
Şi aţi văzut biserica cu chip mic şi-aţi zis:
Meştere, venim.
Acum vă clătinaţi şi
şi staţi să plecaţi pentru totdeauna?

Am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel,
Din cîmp şi munte v-am chemat,
fiindcă n-am putut altfel.
Cîte-odată în groaznică îndoială am blestemat,
toate fiindcă nu pot altfel!

O pescar,
o băieşu,
o cioban,
o călugăr,
suntem oare noi chemaţi
să judecăm ceea ce mai presus de vrerea noastră
prin noi se face?
Suflet împrăştiat ca fumul jertfei neprimite,
stau în faţa voastră:
lovi-ţi-mă, dacă vă-ndoiţi,
părăsiţi-mă!

Protestul zidarilor devine mai vehement şi totodată mai nuanţat: vor să plece pentru că nu mai cred în ceea ce fac, dar nu pot pleca fără a fi "dezlegaţi". Manole se întîlneşte cu ei pe traseul rememorării trudei mereu reluate şi neisprăvite:

Zid. Vorbe de amăgire!
Nimic decît vorbe.
Dezleagă-ne de cuvînt.

Înfăptuirile noastre n-au temei!
Să plecăm fără întîrziere!

M. De şapte ani umblăm cu icoana bisericii în noi.
Într-un loc am încercat
s-o ridicăm pe moaşte.
În altă parte apa unui rîu am ridicat-o din albie
ca să clădim pe temelie curată.
Peste morţi am încercat.
A fost pretutindeni în zadar.
Rătăcirile noastre au intrat în cîntecul fecioarelor.
Zădărnicia drumurilor noastre
va întrista legendele.
Tristeţea noastră s-a coborît peste ţară.

Zidarii rămîn însă în continuare străini de perpetuarea oricărei solidarităţi de gînd şi faptă. Continuînd la rîndul său să pledeze pentru înfăptuirea bisericii, Manole avansează, pentru întîia oară deschis, ideea jertfei:

Zid. Dezleagă-ne de cuvînt,
dezleagă-ne să plecăm!

M. Mîinile noastre au măsurat,
nu zile, nu luni,
ci ani.
Ş-acum vreţi să plecaţi cu ruşine,
cînd încă nimic n-a stat?

Dar făcut-am oare în afară de muncă
o jertfă
smulsă din viaţa noastră pentru zid?

Ca şi cînd vorbele meşterului ar trece alături de puterea lor de înţelegere, zidarii îşi exprimă încă o dată dorinţa de a fi eliberaţi de obsesia construcţiei. Şi Manole îşi doreşte "eliberarea", dar în felul său - nu renunţînd ci mergînd pînă la capăt:

Zid. Fă să uităm.
Suntem bolnavi de ea.

M. Părăsiţi-mă,
rămîn eu!
Ah, plecaţi!!!
Şi cine poate, să uite!

Această ultimă secvenţă a "înfruntării" pregăteşte direct episodul amplu al "jurămîntului", care se va derula în continuare pînă la sfîrşitul actului II, înregistrînd în cadrul tratării muzicale trei etape net delimitate, evidenţiind la rîndul lor subdivizări interioare.

Prima, în care Manole le dezvăluie tovarăşilor săi - care-l ascultă parcă vrăjiţi - tragica condiţie a desăvîrşirii lăcaşului:

M. Acum văd:
biserica se va înălţa!
Zid. Manole,
tu aştepţi o minune?
De unde?
M. Din partea noastră aştept o jertfă,
şi-apoi de sus, de jos,
de pretutindeni minunea.
Zid. O minune?
De unde?

M. Biserica se va înălţa!
Zid. Ce mai putem face pentru ea?
Ce-a mai rămas de împlinit?
M. O învoială
şi-un jurămînt va fi.

O viaţă de om nise cere.
O viaţă scumpă de om
se va clădi în zid.
Jertfa va fi o soţie care încă n-a născut,
soră sau fiică.
Soţia unuia din noi va trebui să fie jertfa,
soră sau fiică.
Soţie care încă n-a născut,
soră curată,
fiică luminată.
Zid. Soţia unuia din noi?
Soră să fie?
Fiică luminată?
Manole!...

A doua cuprinzînd hotărîrea comună şi jurămîntul propriu-zis:

Zid. O,o,o!
Va sta dreaptă
la moarte şi la sărutat.
Uşile, uşile...
Scapă-ne!

Nu-i timp de pierdut.
Să trecem la faptă.
S-aruncăm sorţi.
Nu sorţi. Ar fi neomenesc.
Să se hotărască la jertfă unul din noi.
Ar fi lucru drăcesc.
Atunci ce facem?

Acela să fie
care-ntîi va veni,
bărbat să-şi vadă,
frate să-şi vadă,
tată să-şi vadă.
Amin.

A treia apărînd ca o prelungire, cu rolul unei "code"; intraţi pe făgaşul ritului străvechi, pe care Manole a încercat în van să-l ocolească, constructurii primesc printr-un "semn" confirmarea legitimităţii deciziei luate:

M. Un semn, fraţilor,
un semn.
În Aminul nostru s-a-mestecat un semn.
Zid. E umbră de nor.
Umbră e de copac sau de munte.
E umbra viitoarei biserici.
Nu e nor.
E umbra turlei de la mijloc.

Meştere,
ce clopot de cleştar s-aude?
Şi pentru cine cîntă ca niciodată?
Pentru soţie care încă n-a născut,
pentru soră curată sau fiică luminată
care-ntîi va veni
bărbat să-şi vadă
frate să-şi vadă
tată să-şi vadă...

În concentrarea sa austeră, textul [redacted] acestui act nu prezintă nici o fisură sub raportul logicii şi coerenţei dramatice, reuşind cred să impresioneze chiar şi la simpla lectură. Adevărul este însă că după ce-ai ascultat opera-oratoriu "Meşterul Manole" fie şi o singură dată, nici nu ţi-l mai poţi imagina altfel decît în haina sonoră pe care cu desăvîrşită măiestrie i-a ţesut-o compozitorul şi care, mai ales în episodul "jurămîntului", este de o frumuseţe şi o puritate absolut răvăşitoare, iradiind asupra întregii lucrări ca dintr-o "sfînta-sfintelor". Ceea ce nu înseamnă că acest moment poate fi detaşat ca atare din context. Te poţi bucura de splendoarea lui numai parcurgînd cu maximă concentrare tot ce-l precede, după cum percepi tot ce-i urmează parcă sub imperiul unei transfigurări lăuntrice.

Într-o formulare concentrată (s-ar putea spune "aforistică" în aspectul său punctualist), introducerea orchestrală a actului al III-lea al operei-oratoriu suplineşte scenele I şi II din acelaşi act al piesei lui Blaga, scene care circumscriu aşteptarea dătătoare de coşmaruri şi îndoieli a celei "care-ntîi va veni". Din punctul de vedere al morfologiei muzicale, această secţiune face însă aproape corp comun cu intrarea Mirei, căreia îi serveşte ca un fel de "anacruză".

Astfel, textul este reluat începînd cu scena III, bineînţeles restrîns, cu salturi din ce în ce mai mari.

O primă amplă subdiviziune a acestui act îi angajează ca protago-

nişti doar pe Manole şi Mira, prezenţa zidarilor fiind subînţeleasă. Acest dialog se poate, la rîndul său, subîmpărţi. Într-o primă etapă o vedem pe Mira încercînd să împiedece săvîrşirea jertfei omeneşti, despre care aflase de la stareţul Bogumil. În piesă textul care îi este atribuit este extins, fiind marcat de o pronunţată tentă creştină. Iată, în acest sens, cîteva fragmente edificatoare:

> "...rău ai fost sfătuit. Vrei să schimbi pravili scrise cu fulger ca să izbuteşti în meşteşug? ...crezi că poruncile de dincolo au devenit de prisos din pricina prăbuşirilor de-aici?"
> "...În adevăr, oameni şi creştini, v-aţi putut gîndi? Astăzi cînd toată lumea e creştină, aţi voit cu tot dinadinsul să... Astăzi cînd nu mai este păgîn, şi pînă şi dobitoacele sunt creştine?"

Este interesant de constatat că deşi Blaga îşi plasează acţiunea într-un "timp mitic", mentalitatea generală este mai degrabă istorică. Asta explică şi conflictul interior ca şi modul cum este condusă acţiunea în ultimele două acte. Pentru ilustrarea mentalităţii blagiene sînt relevante şi alte două replici. Una a Mirei:

> "Manole, din răsuflarea ta lungă ghicesc adîncimea durerii şi puterea cu care te stăpîneşti. Ai zugurmat în tine glas ridicat din inimă, şi într-o clipă de deznădejde aţi voit să încercaţi ce nimenea n-a mai încercat..."

cealaltă a celui de al şaselea zidar:

> "Un om sau biserica? Ce e mai mult? Omul e ceea ce suntem, bun sau netrebnic, fiecare - lăcaşul e ceea ce unuia singur îi e dat să înfăptuiască, pătruns de cea mai înaltă taină cerească".

Eliminînd toate aceste momente de dezbatere, reducînd textul şi aici la traiectele sale esenţiale, Sigismund Toduţă reuşeşte într-un anume fel să se reîntîlnească cu simplitatea legendei, varianta care rezultă fiind totodată marcată de amprenta unei "mioritice" resemnări în faţa unui destin irevocabil, conştient asumat.

Ca şi în primul act, intrarea Mirei se caracterizează prin spontaneitate şi firesc:

> Mi. Bună dimineaţa nou'ucigaşi,
> şi cu Manole zece.
> Bună dimineaţa voinicilor.
> Nu-mi răspundeţi nici unul?

Meştere, meştere,
nu-ţi poate fi spre bucurie că sunt aici?
Tristeţea e păcat. Încruntarea de-asemenea.
Altădată ne lucra aici cu zumzet ca într-un stup...
Fără rost, dar se lucra.
Acum sunteţi albine ameninţătoare într-un stup mort.
Aşa răi cum sunteţi, aţi fi fost poate în stare
să ispitiţi între voi vreo băciţă trecătoare.
Şi-n loc s-o iubiţi,
s-o-nchideţi sub piatră şi var.

Dialogul propriu-zis cu Manole înregistrează două etape. Mai întîi patetica, emoţionanta pledoarie a Mirei împotriva sacrificiului uman, discursul muzical evidenţiind două curbe tensionale

Mi. Meştere!
Ma. Mira!
Mi. Acum ştiu tot.
Ma. Nu ştii încă nimic.
Mi. Stareţul Bogumil mi-a spus c-aici trebuie să se facă
moarte de om. Că biserica nu se va înălţa pînă cînd nu
se va zidi în ea viaţă de om.
Viaţă de om în ziduri nu veţi clădi!
Manole,
mă voi ruga de tine trei zile să vii acasă.
Cu braţele te voi încinge, să laşi biserica.
Astăzi şi încă puţină vreme să te mulţumeşti cu mine,
că mai tîrziu răbdarea totul învinge.

Ma. Un jurămînt ne-aşteptepenit aici pentru totdeauna.
Mi. Nu, nu!
Meştere,
ce te-a orbit că nu mă mai vezi?
Ce te-a asurzit că nu mă mai auzi?
Manole,
ai mai văzut minuni înălţate pe moarte?
Ma. Vai, nouă, Mira,
biserica s-a tot prăbuşit.
Cu cît se prăbuşea, patima creştea.
Eu nu ştiam, cineva ne-a tot încercat.
Acum e totul...

Replicile se organizează apoi în jurul propunerii din partea lui Manole şi a acceptării din partea Mirei a "jocului" de-a zidirea şi moartea. Asemeni unor trepte spre sacrificiu, cele patru subdiviziuni ale scenei care urmează emană atît prin simetria organizării interioare cît şi prin profunzimea expresiei muzicale o particulară solemnitate. Iată şi acest tulburător dialog, în care substratul tragic se învăluie într-o undă de tandru lirism:

1.) Ma. Dă-mi mîinile tale, Mira.
De-atîtea ori ai fost căprioară neagră
cînd suiai drumul la noi.
De-atîtea ori ai fost izvor de munte,
cînd coborai de la noi.

Acum eşti aici înc-odată, nici cărioară, nici izvor,
ci altar.
Altar viu între blestemul ce ne-a prigonit
şi jurămîntul cu care l-am învins.
Mi. Manole, nu prea înţeleg ce vorbeşti.
Totul e numai o glumă?ş-aţi învins blestemul?
Zidurile nu mai cad?
Ma. Nu, zidurile nu mai cad.
Pe la Sîmpetru va străluci şi clopote va avea.
Mi. Pe la Sîmpetru?
Clopote...
cel mai mic eu vreau să-l trag mai întîi.
Într-o duminică la-ntîia liturghie.
Ma. Al tău va fi atît de curat că numai în cer se va auzi.

2.) Mi. În sfîrşit, zidurile nu mai cad.
Şi n-aţi clădit pe nimenea în ele?
Ma. Nu, Mira, nu.
Povestea cu jertfa omenească e numai aşa, un joc.
Un joc de albă vrajă şi-ntunecată magie,
pe care-l vom face cu tine.
Mi. Cu mine? nu înţeleg. Cu mine?
Ma. Cu tine, fiindcă între toţi şi toate
tu eşti cea mai pornită spre joc.
Mi. Bine! Dacă nu e prea tîrziu...
că vreau să mă-ntorc înapoi
încă înainte de-a se face amiază...
Ma. Vezi, Mira,
blestemul de care vorbirăm îl învingem cu un joc.
Mi. Biserica va sta.
Manole, tu o să-ţi culci capul pe trepte
şi poate ai s-o iubeşti mai mult pe ea decît pe mine.

3.) Mi. Eu ce va trebui astăzi să fac?
Să-nchid ochii, să mă rog, să tac?
Ma. Nimic, ce n-ar fi firesc.
Doar să-nduri ce vom face cu tine.
Mi. Mi-e îngăduit să rîd tare?
Ma. Dacă închizi ochii e bine.
Dacă zîmbeşti de-asemenea e bine.
Mi. Am să mă joc cu voi cum doriţi.
Ma. Zidari, aţi auzit?
Încruntarea s-a sfîrşit. Acum începe partea luminei.
Luaţi uneltele, pregătiţi ţărîna şi tot ce e de pregătit.
Mi. Altă dată să nu mai glumiţi cu atîta cruzime!
Ma. Nu, altă dată nu mai...

4.) Ma. Viaţă fără pereche eşti. Trup tînăr. Sînge fără păcat.
Ochii aceştia au fost făcuţi să se bucure de verdeaţă,
de lucruri mici.
Inima a fost făcută să vorbească şi niciodată să tacă.
Mi. Manole...
Ma. Ieşi din încălţăminte ca să intri desculţă-n zid.
Mi. Va ţine mult jocul?
Ma. Un ceas, două, sau trei.
Mi. Numai atît?
Ma. Jocul e scurt, dar lung' şi făr-de sfîrşit minunea.

Continuarea actului III se constituie în parte din extrase din actul al IV-lea al piesei (scenele I şi IV), în parte folosind cîteva decupaje din al V-lea (scenele III şi IV).

Scanned with OKEN Scanner

În partida corală intervin trei ipostaze: zidarii (cor bărbătesc ca şi pînă acum), corul mixt (folosit în sensul celui din tragedia antică) şi corul de fete (în limba greacă).

Într-o primă parte, această a doua subdiviziune mare a actului III al operei-oratoriu "Meşterul Manole" este construită în jurul ideii "Zidirii" (Mirei şi, implicit, bisericii). Începutul îl face Corul printr-o amplă secvenţă, în care suprapunerea cîntului cu parlato-ul, într-o succesivă alternare a planurilor sonore, ca şi prăvălirile rapide ale triolelor de şaisprezecimi creează imaginea unei munci încordate, într-o tensiune aproape sufocantă:

Zvîrliţi tencuiala pe coapse şi os
  închidem viaţa în zidul de jos.
Ucideţi nădejde de casă şi vatră,
Clădiţi-mi lăcaş de lumină...

(Merită a fi subliniată omisiunea voită din ultimul vers, care "sparge" rima - "şe piatră" - lăsînd să cadă accentul asupra cuvîntului "lumină").

Obliţi cărămida cu ochiul de apă
Din gură de iad şi învinsul mister
  noapte şi zi creştem spre cer.
Sus scînduri şi bîrne
  zi lungă şi noapte.
Otravă şi slavă culegem din fapte.

Schimbîndu-şi ritmul, Corul inaugurează un nou alineat formal, de un pregnant dramatism, în care compozitorul intercalează "vaierul" Mirei, inexistent în textul blagian, făcînd parte doar din coşmarul interior al lui Manole ("Oh, deasupra aceleiaşi păreri, fără s-aducă vindecare, soare şi ceruri mari..." - sună replica sa în original).

Corul — Var şi cărămidă
zvîrliţi tencuiala.
Sfoară şi plumb.
Scînduri şi cobile.
Ochiul de apă.
Noapte şi zi.
Zi şi noapte.
Vehin şi slavă.

"Vaierul" Ma. — A....
O, Vaierul!
Lucraţi, zidari,
  vaierul să înceteze în zid!

Corul — Var şi cărămidă,.. etc.
Fără odihnă, fără sete, fără foame.

După o nouă intervenţie a "vaierului" Mirei, replica lui Manole sună astfel:

Argeşul să se umfle cu vuiet
  să se înteţească şuier prin copaci.
Să nu se mai audă
  chinul din zid.
Doamne, jocul a fost scurt, dar vaierul e lung.

Întrucît lăsînd la o parte personajele auxiliare, care "mobilează" acţiunea ultimelor două acte ale piesei, acestea sînt străbătute şi chiar dominate s-ar putea spune de zbuciumul sufletesc al lui Manole, Sigismund Toduţă a reuşit, chiar cu preţul unor salturi foarte mari operate în textul lui Blaga, să realizeze o continuitate firească. Astfel, suferinţa adîncă ce se simte în cuvintele de mai sus, va fi exprimată în piesă în multe alte moduri, pînă la exacerbare, justificînd, în ultimă instanţă, actul final al sinuciderii. Compozitorul se rezumă însă la această unică frază, de care se leagă următoarea replică a zidarilor:

Zid. Manole, suntem în grija Înaltului.

Cu această replică se iniţiază o alternanţă între solist şi cor de tip pur oratorial, în care tensiunile precedente sînt resorbite în fluxul calm şi unitar al unei meditaţii grave, convertită la Manole într-un sfîşietor "lamento" ("cu nesfîrşită amărăciune" precizează notaţia de regie a lui Blaga, înainte de răspunsul acestuia):

M. Ca oricare din meşteri
  voit-am să-i clădesc un lăcaş - Lui!
Dar mie mi-a cerut tot.
Din bucuria vieţii am închipuit lăcaşul.
Cel ce se ridică e din suferinţa morţii.
Zid. Acesta va fi şi mai frumos.
M. Lăcaşul creşte nebun.
El va fi un cîntec de iubire
  împletit cu-n cîntec de moarte.
Zid. Lăcaşul va sta între lumina de ieri
  şi tristeţea de azi,
    veşnic.

Întreg textul secvenţei următoare, care împlineşte secţiunea pe care am numit-o a "zidirii", aparţine în piesă lui Manole. Compozitorul încredinţează un prim decupaj Corului, căruia i se şi potriveşte, prin caracterul său impersonal, misterios, criptic:

Corul (fără orchestră) — Undeva s-a oprit un vînt...
Undeva a contenit un glas...

(cu orchestră) — Străini suntem în mare singurătate
şi în veşnică pierdere...

În continuare îl auzim din nou pe Manole, pentru ultima oară în opera-oratoriu, cu un nou monolog (replică a celui din actul I), care circumscrie condiţia de existenţă a creatorului într-o perspectivă tragică:

Ce e iubirea, suferinţa şi moartea noastră?
Rugaţi-vă să nu se mai sălăşluiască-n nimenea
patima clădirii
ca în Meşterul Manole cel de cumplită amintire.

Că patima aceasta coborîtă de aiurea în om
e foc ce mistuie preajmă şi purtător.
Şi e pedeapsă, şi e blestem...

Doamne, pentru ce vină neştiută
am fost pedepsit cu dorul de-a zămisli frumuseţe?

Tot ceea ce urmează pînă la sfîrşit poate fi considerat ca un "epilog", în întregime coral, Manole fiind însă, parcă, presupus a exista încă (în piesă zidarii se adresează în final şi amintirii lui: "aşa a spus"..."el tot aşa zicea"):

Zid. Lucrul e isprăvit.
Astăzi ne vom împrăştia aşa cum am venit.
Manole, ce vom face?

Înfăptuirea bisericii cere tot,
şi te duce-n cer sau nebunie.

Tu, pescar, te vei întoarce iarăşi în apă?
Sunt cu rostul pierdut.
Vom rătăci din loc în loc.

Corul Cînd noi nu vom mai fi
apa şi adîncul pădurilor
vor mai vui aici
amintindu-ne fără să ne numească
surd şi cumplit
din veac în veac.

Tratarea corală înnobilează toată această secţiune, conferindu-i greutatea faptului muzical de excepţie. Trebuie făcută în acest sens remarca următoare: cu cît textul devine întrucîtva mai lacunar, mai încărcat de sugestii în dauna continuităţii discursive, cu atît muzica se înstăpîneşte suverană - şi este cazul, poate, mai ales cu acest epilog.

Reluarea cîntului bizantin în limba greacă (cor de fete) va simboli

za aici, în concepţia compozitorului, realizarea şi stabilitatea bisericii; suportul alămurilor - trompete şi corni - îi conferă, într-adevăr, o materialitate pe care iniţial, în suavitatea formulării pur vocale, nu o avea.

Iar ca încheiere propriu-zisă, după un scurt interludiu orchestral închipuind parcă un ritual de sfinţire (cu toacă şi clopote), corul intonează ultima frază a operei-oratoriu (care fusese şi a piesei):

Doamne, ce strălucire aici
şi ce pustietate în noi.

S-ar putea specula mult pe marginea acestei ultime replici. Personal aş lega-o de replica lui Găman din primul act:"Descîntecul e dela noi. Harul - vine de sus". Tot ce poate face un creator este să se arate vrednic de a deveni, temporar, depozitar al harului. Să stăpînească acest har...nu-i stă în putinţă. De unde umilinţa faţă de capodoperă, ca faţă de ceva ce de fapt nu-i aparţine.

Încă în studiul precedent semnalam o foarte bine cumpănită dispunere a volumelor sonore (reflex al unui îndelung încercat simţ al modelării timpului muzical), constatînd în interrelaţia celor trei acte ale partiturii, care în audiţie au fost prezentate într-o eşalonare bipartită (I + II/III), o surprinzătoare similitudine de proporţie cu una dintre capodoperele Barocului muzical - Chaconna de Bach. Între timp am imaginat şi alt sistem de calcul al desfăşurării în timp şi, respectiv, al proporţiilor, pornind de la valoarea de pătrime, luată ca reper în condiţiile frecventei fluctuaţii metrice. (În ceea ce priveşte modificările de tempo - la rîndul lor frecvente - acestea se înscriu între limitele unui stil rubato, neîmpietînd asupra mediei statistice obţinute în acest mod.) Coroborînd aceste calcule aplicate tuturor subdiviziunilor formale (aşa cum au fost ele sugerate şi pe parcursul acestui comentariu) cu grupajul sintetic dedus pe temeiul logicii dramaturgice, am ajuns la un rezultat extrem de interesant cu care aş dori să închei prima parte a prezentului studiu:

A c t u l I

Preludiul orchestral 295 p.

I	Manole / Bogumil	1164 p.	1595 p.
II	Manole - Monolog	431 p.	97,19%
III	Manole / Mira	1131 p.	1641 p.
IV	Manole / Zidarii	510 p.	

A c t u l II

Zidarii singuri 133 p.

I	Manole / Zidarii (Înfruntarea)	671 p.	95,58%
II	Manole / Zidarii (Jurămîntul)	702 p.	

A c t u l III

Introducere orchestrală 84 p.

I	Manole / Mira (I)	355 p.	1015 p.
II	Manole / Mira (II)	660 p.	98,83%
III	Zidirea	638 p.	1027 p.
IV	Epilog	389 p.	

Actul I 3533 p. 97,22%
Actele II/III 3632 p.

Se poate constata cum în fiecare act, după o parte cu caracter introductiv (orchestrală în actele I şi III, corală în cel de al II-lea), desfăşurarea dramatic-muzicală investeşte o constantă bistroficitate, ale cărei componente, uşor inegale ca dimensiune într-o proporţie similară, închipuie parcă în îngemănata lor succesiune fezele de pantă şi contrapantă, arsică şi thesică, ale unei macroscopii ritmice, reglînd cu infailibilă precizie ampla respiraţie formală.

Iată cum felul în care compozitorul a decis selecţia textului în ~~intenţia~~ opera-oratoriu îşi găseşte îndreptăţirea şi pe această cale.

Marginalii la Concertul (nr. 2) pentru pian şi orchestră de Sigismund Toduţă

(Publicat în Revista ARTES / 2-3, 1999)

Când a venit la Iaşi pe 23-24 mai 1986 la cea de a IX-a ediţie a **„Zilelor muzicii româneşti"**, cu ocazia execuţiei în concertul inaugural a oratoriului *Pe urmele lui Horea*, compozitorul Sigismund Toduţă ne-a mărturisit că lucrează la un concert pentru pian şi orchestră. Am crezut iniţial că este vorba despre o reluare a unei partituri datând din 1943, care, asemeni altor opusuri ale sale din tinereţe, nu fusese niciodată executată în public până în acel moment[1]. În realitate, exigentul maestru clujean revenea doar asupra *gândului* de a lăsa şi o lucrare concertantă care să-l mulţumească, pentru instrumentul de care sunt legate înseşi începuturile studiilor sale muzicale, pe care l-a stăpânit într-o suficientă măsură pentru a putea la un moment dat în 1932, încă student fiind, să apară în faţa orchestrei cu o partitură de pretenţiile *Imperialului* beethovenian[2] şi căruia i-a dedicat de-a lungul anilor câteva compoziţii ce s-au impus cu autoritate în creaţia pianistică românească: *Passacaglia* (1944), *Sonatina* (1956) sau tripticul *Preludiu, Coral şi Toccata* (1974). Acestora li s-au adăugat şi piese de mai mică anvergură (*Suita de cântece şi dansuri româneşti* - 1951, *Threnia* - 1970 şi *Terzinen* - 1975[3]), pianul fiind prezent cu un substanţial aport şi în lucrări camerale precum sonatele pentru oboi, flaut sau vioară şi pian, amplele cicluri de lieduri pe versuri de Lucian Blaga şi Ana Blandiana sau ciclul de cinci lieduri închinate muzicii, pe versuri din lirica universală.

---

[1] Lucrarea va fi pusă în circulaţie după moartea compozitorului, sub egida **Fundaţiei Sigismund Toduţă**, fiind executată în primă audiţie absolută de către pianistul Remus Manoleanu, acompaniat de Orchestra simfonică „Transilvania" dirijată de Emil Simon.

[2] Sigismund Toduţă, *Sub semnul înnoirii pedagogiei pianului*, în **Lucrări de muzicologie** nr. 15, Conservatorul de muzică „G. Dima", Cluj-Napoca 1984, pag. 68.

[3] Pentru cronologie a fost consultat volumul 14 de **Lucrări de muzicologie**, Cluj-Napoca 1979, pag. 15-16.

Scanned with OKEN Scanner

La 1 august 1986 aflam de la compozitor că versiunea pentru două piane a *Concertului* este deja pregătită pentru o primă cartografiere. Până la sfârșitul anului era terminată și partitura cu orchestră, compozitorul începând a fi preocupat de ideea primei audiții, care, odată stabilită solista în persoana pianistei Ninuca Oșanu-Pop, s-a fixat pentru data de 1 octombrie 1987, la deschiderea celei de a XXIII-a ediții a tradiționalei **„Toamne muzicale clujene"**, când a și avut loc, la pupitrul Orchestrei simfonice a Filarmonicii clujene aflându-se Emil Simon.

Studiul partiturii acestui (al doilea) *Concert pentru pian și orchestră* de Sigismund Toduță trezește, o dată în plus, uimirea în fața capacității acestui fecund creator de a fi elaborat, până în anii târzii, veritabile unicate componistice.

Lucrarea este interesantă din multe puncte de vedere. Mai întâi prin infrastructura intonațională, având la bază intervalul de secundă, căruia i se dezvăluie, în proiecție atât orizontală cât și verticală, nebănuite latențe de acuzată modernitate, dar rezonând simultan în intonații străvechi de monodie gregoriană sau bizantină, de cântec doinit românesc, de coral bachian sau de polifonie primitivă.

Ca idiom stilistic și, totodată, ca element structural generator, secunda este frecvent detectabilă în lucrările din ultimii 15-20 de ani de viață ai compozitorului. Specific pentru *Concertul de pian (nr. 2)* este însă modul în care acest interval se infuzează și în tehnica pianistică, remodelând-o fără ca totuși s-o violenteze și oferind totodată interpretului satisfacția unor sonorități inedite și a unui orizont expresiv captivant.

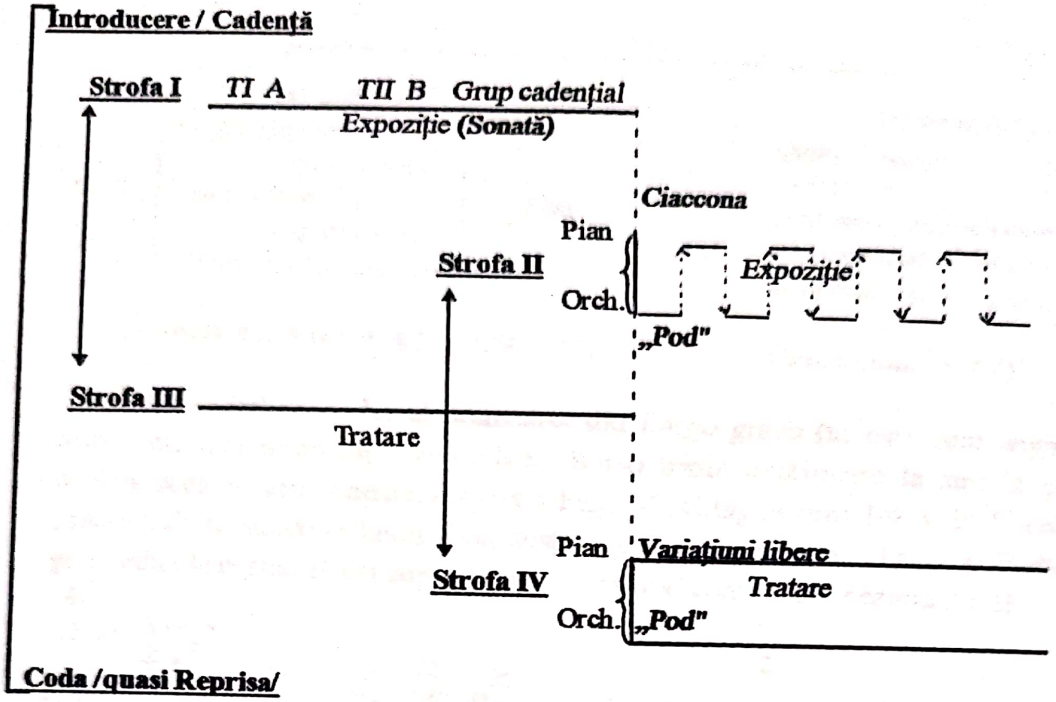
Aparte în acest *Concert pentru pian* este și tratarea orchestrală, implicând o gamă largă de ipostaze, de la unison sau timbrul pur la evantaiul policrom al unor ample desfășurări instrumentale, extrapolând categoric atributele unui simplu „acompaniament". Mai mult, în cea de a doua „strofă" a lucrării (și parțial într-a patra) orchestra își asumă un parcurs sonor și expresiv cvasi-autonom, evoluând alternativ și, într-un fel, chiar paralel față de pian (v. **Anexa 1**).

În sfârșit, demnă de relevat este și originala rezolvare formală, care, topind tradiționalele părți contrastante într-un flux continuu, conferă opusului o alură poematică de mare concentrare tensională. Iată schema arhitectonică a lucrării, așa cum ne-a fost ea dezvăluită de însuși Sigismund Toduță[4]:

---

[4] Într-o convorbire care a avut loc pe 2 mai 1987, în ambianța primitoare a Parcului Tineretului din Cluj-Napoca, unde compozitorul obișnuia să-și facă plimbarea matinală.

Scanned with OKEN Scanner



Compozitorul realizează aici o sinteză între principiile formei de *sonată* şi cele ale *variaţiunii* iar felul în care se succed cele patru momente („strofe") principale ale formei (precedate cum sunt de o „Introducere" şi succedate de o „Coda") sugerează o evoluţie în spirală înspre o apoteoză finală.

Dacă trecem, în continuare, pragul simplelor generalităţi şi supunem partitura unei investigaţii de detaliu, urmărind de la punctul său de pornire fluxul devenirii sonore nu numai în datele sale intrinseci ci şi în corelaţie cu posibilele surse generatoare, ni se deschid perspective noi, deosebit de incitante şi semnificative credem, vizând procesul gestaţiei creatoare, extrem de complex în cazul unui compozitor de anvergura lui Sigismund Toduţă. Este ceea ce vom încerca să demonstrăm, zăbovind în cadrul acestui studiu asupra unei singure pagini - *Largo grave* (**v. Anexa 2**) - reprezentând un segment din secţiunea introductivă, care, în întregul ei poate fi schematizată astfel:

Scanned with OKEN Scanner

Ic

Ic1 (măs. 1-5)

- **Largo grave**

Orch. | *improvvisando* - | Pian
- *lento grave*
improvvisando -
- *lento calando poco a poco*

(Măs. 4/2 + 6/4 + 4/2 + 10/4 + 7/2)

Ic2 (măs. 6-7)

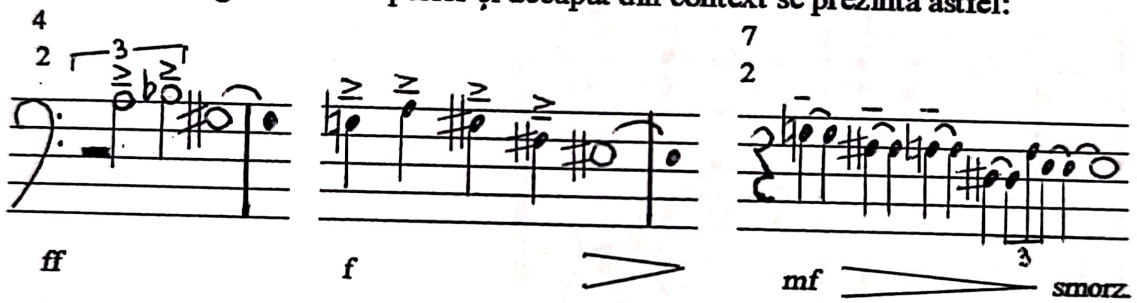
Quasi cadenza

- Piano solo -

(*esitando - un poco muovendo - ben slanciato - veloce - strepitoso - poco a poco rall.*)

(Senza misura + 6/4)[5]

Traseul monodic al orchestrei din *Largo grave* (în care sunt angajate, în toate cele trei intervenţii succesive, într-o triplă stratificare la simplă şi dublă octavă, aceleaşi instrumente, respectiv Fag. 1-2, C.fag., Corni 1-4, V-le, V-celli, Cb., „aşezarea" pe sunetele lungi fiind susţinută şi prin percuţie - Timp. şi Piatto sosp. gr.), redus la registrul său superior şi decupat din context se prezintă astfel:



Expresia este austeră, sumbră chiar, datorită timbrului instrumental, registrului, tempo-ului, curbei melodice descendente. Dacă am încerca o apropiere de retorica Barocului, atât de bine cunoscută de compozitor, ne-am putea gândi la o interesantă

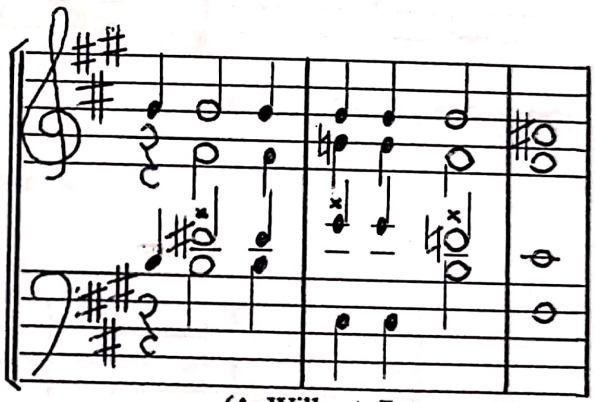
---

[5] Echivalând în număr de pătrimi cele două segmente formale, constatăm o perfectă egalitate: *Largo grave* : 8 + 6 + 8 + 10 + 14 = 46; Quasi cadenza : 4 + 6 + 5 + 5 + 15 + 5 / + 6 / = 46. Această egalitate matematică, la care este puţin probabil ca autorul să se fi gândit cu tot dinadinsul, rămâne revelatoare pentru un simţ natural al proporţiei, pe care i l-am constatat şi cu alte ocazii (v. Liliana Gherman, *Unele aspecte ale relaţiei dintre text şi muzică în opera-oratoriu „Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă*, în rev. Muzica, 7/1987 şi, într-o variantă revizuită, în rev. Artes 1/1995, Academia de arte „G. Enescu" Iaşi).

Scanned with OKEN Scanner

combinaţie de „descesio", „suspiratio" şi „passus duriusculus"[6], într-o interpretare modernă însă.

Se adaugă un laborios travaliu motivic-figural, care ne oferă, în mare, sugestia celor trei momente ale unei fraze de tip clasic: expunerea unui motiv, reluarea sa într-o primă formă de evoluţie şi o nouă evoluţie, care implică lărgirea şi încheierea[7]. Motivul iniţial are totodată semnificaţia unui „motto", fiind intonaţional de o importanţă fundamentală pentru secţiunea introductivă a acestei lucrări, dar nu numai. Este vorba, cum se poate observa, despre un aspect al „formulei cromatice întoarse"[8]. „Predilectă la majoritatea compozitorilor secolului XX"[9], această turnură intonaţională poartă, credem, în creaţia lui Sigismund Toduţă (pe care o marchează, după balada-oratoriu *Miorița*, cu greutatea unei veritabile stileme) încărcătura unor filiaţii cu trimiteri în armonia cromatică a Renaşterii:



(A. Willaert: *Paternoster*)

sau a Barocului:

---

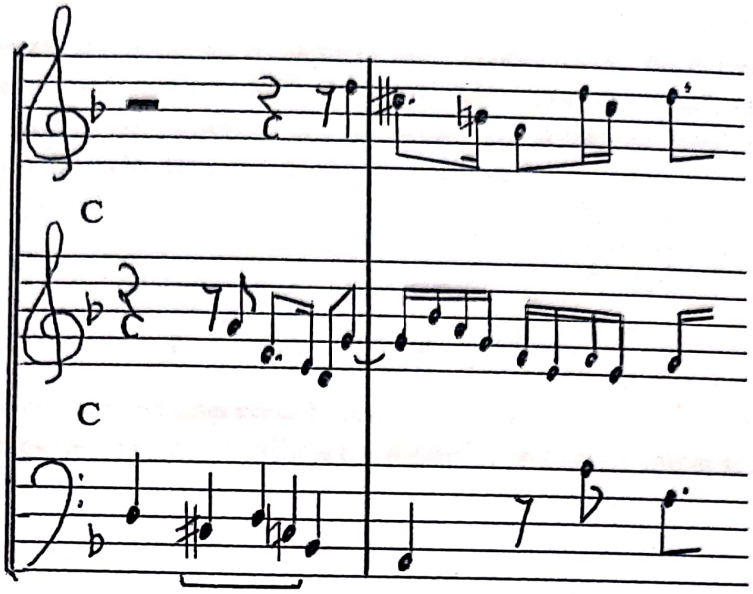
[6] Sigismund Toduţă, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. 2, Ed. Muz., Bucureşti 1973, pp. 67-92.

[7] Chiar şi succesiunea metrică face, întrucâtva, trimitere la morfologia clasică: 4 + 4 + 7 (în loc de 8).

[8] Gh. Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura muzicală, Bucureşti 1966, pag. 59-61; Şt. Niculescu, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, în **Reflecţii despre muzică**, Editura muzicală, Bucureşti 1980, pag. 90-104.

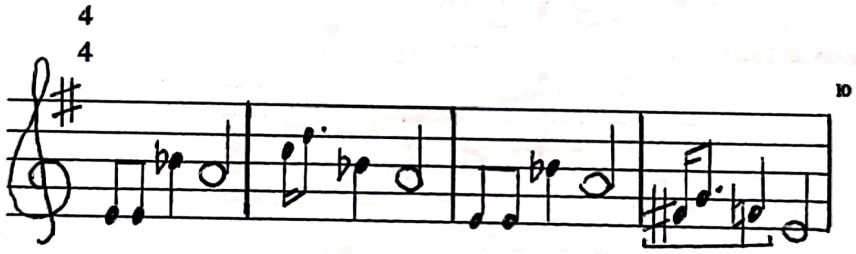
[9] C. Râpă, *Teoria superioară a muzicii, Vol. I - Sisteme tonale*, Cluj-Napoca 1986, pag. 232.

Scanned with OKEN Scanner

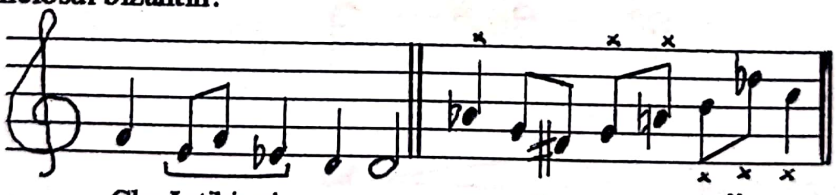


(J.S. Bach: *Trio pentru orgă* BWV 583)

și în orice caz în cântecul popular românesc:



sau în melosul bizantin:

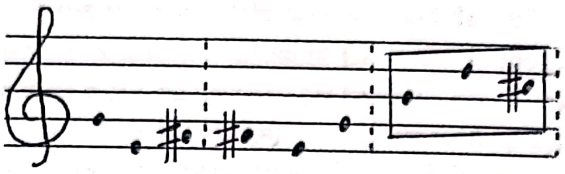


Glas I stihiraric Glas III stihiraric[11]

[10] C. Râpă, *Op. cit.*. pag. 344.
[11] Id. ibid. pag. 109 și, respectiv, 124.

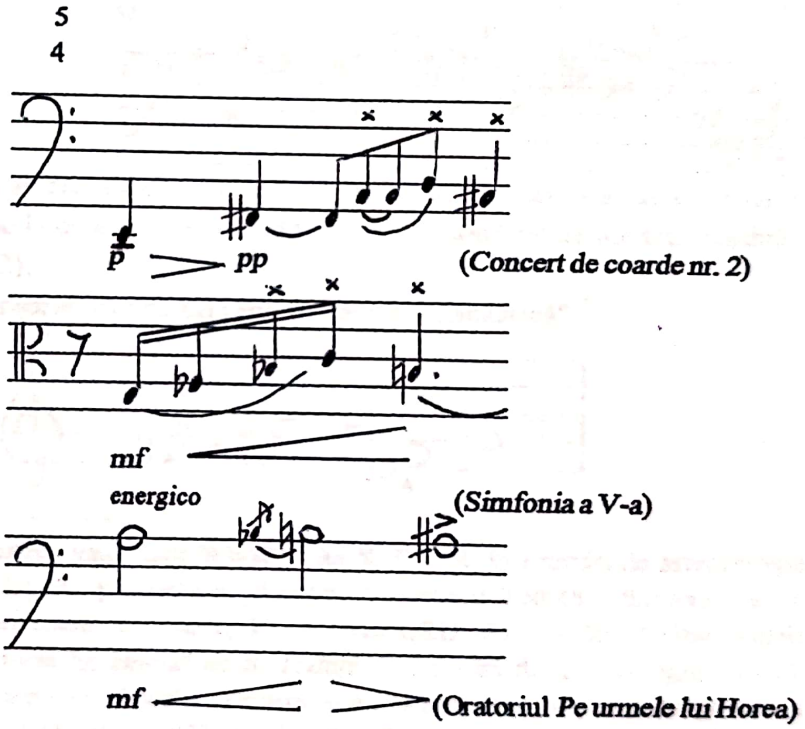
Scanned with OKEN Scanner

Ea se infiltrează, totodată, pe traiectoria unui proces firesc de evoluţie a propriului limbaj, ca o nouă metamorfoză - cromatică - a „celulei dies", cum o numeşte discipolul şi primul său important exeget, profesorul şi compozitorul Vasile Herman[12], indicând următoarele „metamorfoze" ale acesteia[13]:



dintre care ultima este cea care ne interesează aici.

Printre exemplele anterioare de utilizare a formulei cromatice întoarse pot fi citate următoarele:



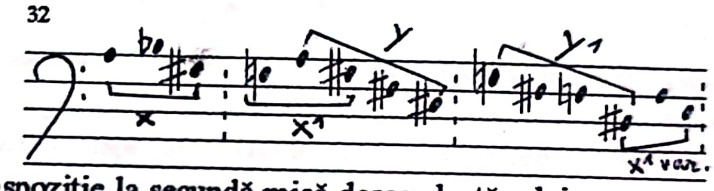
[12] Vasile Herman, *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă* (Partea I - *De la începuturi până la oratoriul „Miorița"*), Cluj-Napoca 1986 (manuscris).
[13] Id. ibid., **Anexa**: ex. 10.

Scanned with OKEN Scanner

În toate exemplele citate (extrase din lucrări ce reprezintă repere semnificative în creaţia lui Sigismund Toduţă[14]) este vorba, ca şi în *Concertul* pe care-l comentăm, despre *incipit*-uri. Atrage atenţia maniera în care compozitorul obţine nuanţe expresive subtil diferenţiate prin intermediul unor variante melodico-ritmice situate de fiecare dată în registrul grav, utilizând, în două din cele trei cazuri, chiar şi aceleaşi sunete ale formulei cromatice întoarse (*la - si - la diez*), cel de al treilea fiind o transpunere la secundă mică superioară (*si bemol - do - si becar*).

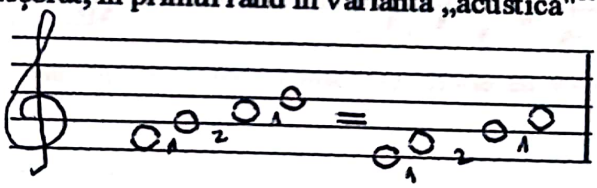
Începutul *Concertului pentru pian* propune o variantă permutativă a ipostazelor menţionate, cu un mai pronunţat sens depresiv[15], subliniat în continuare de o a doua componentă melodică, cu profil de scară descendentă, înscrisă în limitele unui tetracord micşorat. Astfel, din unghiul travaliului celular, tema orchestrei se prezintă astfel:

32



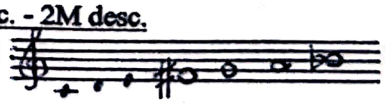
în care: x1 = recurenţă şi transpoziţie la secundă mică descendentă a lui x; x1 var. = recurenţă şi transpoziţie la cvartă descendentă; y şi y1 = două faţete ale tetracordului micşorat (1-2-1 şi 1-1-2).

Tetracordul micşorat, în primul rând în varianta „acustică"[16]:



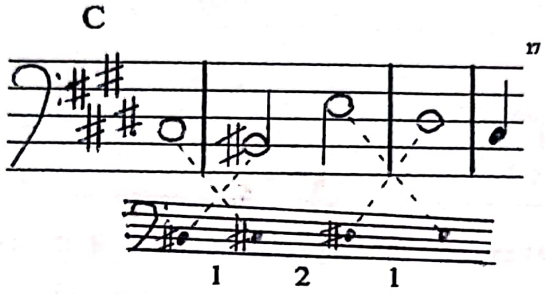
[14] v. Cornel Ţăranu, *Elemente înnoitoare în creaţia lui S. Toduţă*, în **Lucrări de muzicologie** vol. 14, Cluj-Napoca 1979; id., prezentarea discului: Sigismund Toduţă - *Simfonia nr. 5, Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde*, ELECTRECORD, ST - ECE 01380; Vasile Herman, *Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de S. Toduţă*, în **Lucrări de muzicologie** vol. 14, Cluj-Napoca 1979; id. prezentarea discului: *Pe urmele lui Horea*, oratoriu pentru soliști, cor şi orchestră de Sigismund Toduţă , ELECTRECORD, ST - ECE 01598; id. *Formă şi stil*...(op. cit.) Partea a II-a - *De la oratoriul „Mioriţa" la opera „Meşterul Manole"*.

[15] Succesiunea 2M asc. - 2m desc. este înlocuită prin 2m asc. - 2M desc.

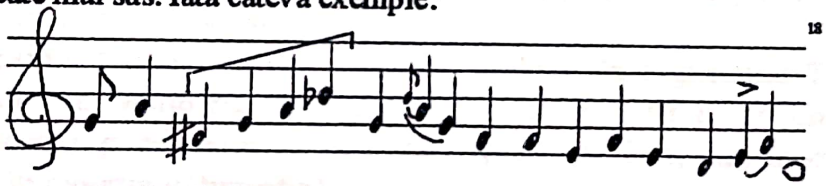
[16] „Cu originea în scara acustică (a armonicilor superioare):  " (C. Râpă, *op. cit.*, pag. 297).

Scanned with OKEN Scanner

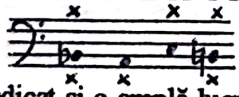
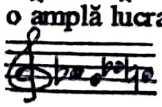
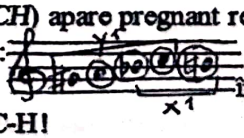
își are și el importanța și, respectiv, „biografia" în lexicul compozitorului Sigismund Toduță. Una dintre sursele din care s-ar putea trage utilizarea sa ar trebui căutată, și în acest caz, în muzica Barocului, acest tetracord apărând în calitatea sa de componentă a minorului armonic sau melodic ascendent. Un exemplu edificator îl poate constitui tema *Fugii în do diez minor* - nr. 4 - din *Clavecinul bine temperat* vol. I - de J.S. Bach:



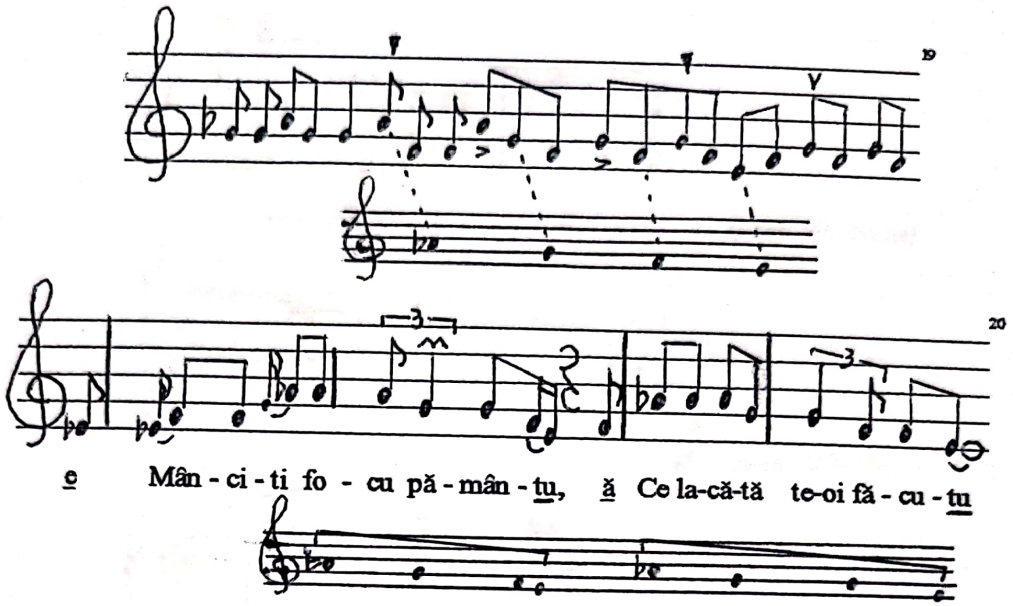
Pe de altă parte, originea sa în creația lui Sigismund Toduță poate fi legată, și în acest caz, de aderența organică la sursele folclorice și psaltice, în al căror univers intonațional figurează de fapt sub denumirea de „tetracord acustic", cu variantele indicate mai sus. Iată câteva exemple:



---

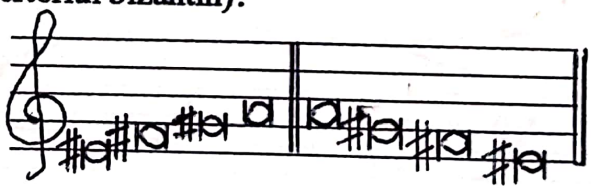
[17] Nu întâmplător ne-am oprit la acest exemplu. Tema bachiană poate fi privită ca o variantă a succesiunii emblematice B-A-C-H (care poartă incastrată în ea, latent, și formula cromatică întoarsă):  Ori, în finalul concertului (pag. 51 din partitura orchestrală), această celebră „iscălitură" muzicală (căreia Sigismund Toduță i-a dedicat și o amplă lucrare pentru orgă - *Simfonia BACH*) apare pregnant reliefată, la corni, în varianta:  căreia oboiul îi opune intonația:  în care se îmbină tetracordul micșorat cu formula cromatică întoarsă și cu... cele patru sunete ale iscăliturii bachiene anagramate: A-B-C-H!

[18] Gr. Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Ed. Muz., București 1971, pag. 211 (Exemplu la glasul I, fragment).



(De remarcat că în cazul exemplelor de muzică psaltică intonaţia care ne interesează este legată de o expresie de bucurie sau de slăvire, în timp ce în exemplul folcloric ţine de bocet - deci de durere, de jale.)

Într-o primă formă, viguros afirmată, întâlnim la Sigismund Toduţă această intonaţie ca *Motto* pe frontispiciul *Simfoniei a III-a „Ovidiu"*, în variantă ascendentă şi descendentă (aşa cum apare, de fapt, atât în creaţia populară cât şi în repertoriul bizantin):



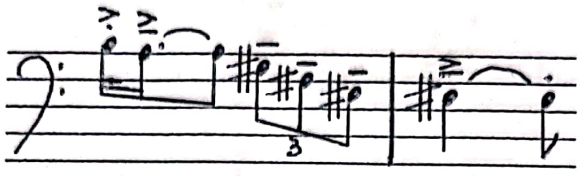
În prima parte, tetracordul micşorat este întreţesut în canavaua intonaţională, investind numeroase aspecte ritmico-melodice, precum:

---

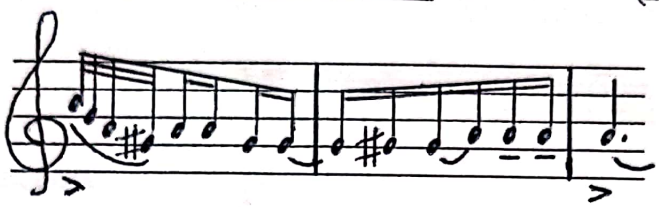
[19] Gh. Ciobanu, **Izvoare ale muzicii româneşti**, vol. 2, Ed. Muz., Bucureşti 1978, pag. 123. (*Polihronion pentru Alexandru Lăpuşneanu*).

[20] Tr. Mârza, **Folclor muzical din Bihor**, nr. 167 - *Bocet* (apud C. Râpă, *Op. cit.*, pag. 297).

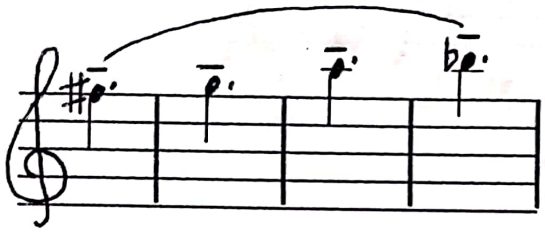
Scanned with OKEN Scanner



f — *ff* (măs. 19, corni)



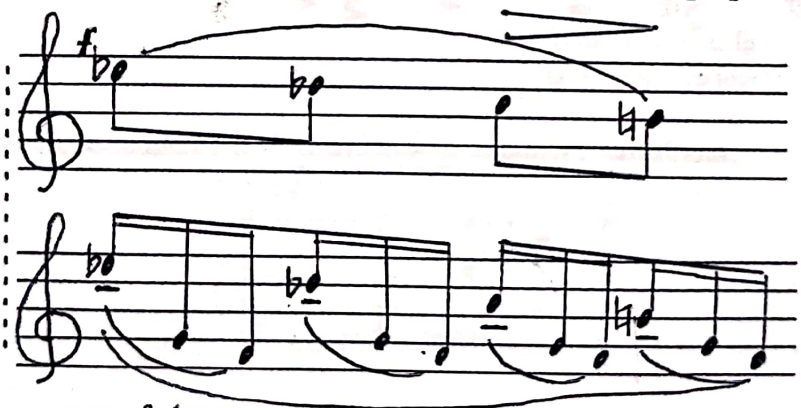
sf (măs. 163-164, ob. 1-2)



poco ff in rilievo (măs. 246-249, fl. 1-2-3 dublați la octava inferioară de ob. 1-2 și corni 1-2)

Alte ipostaze:

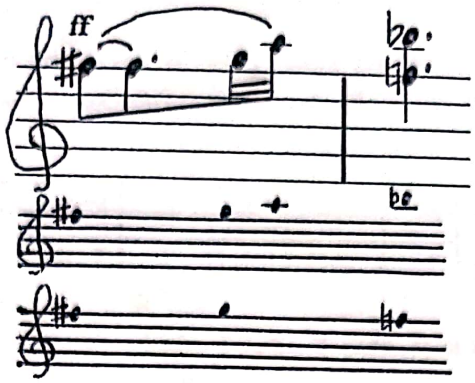
- **forma simplă și ornată (implicând o polifonie latentă) suprapuse:**



meno f (măs. 63, fl. 1-2-3 / cl. 1-2, violini I)

- **în varianta acustică originară, cumulând și formula cromatică întoarsă:**

Scanned with OKEN Scanner



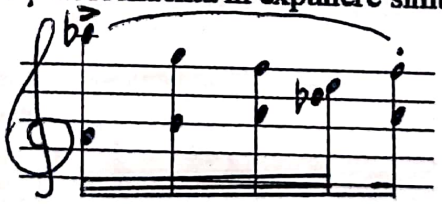
(măs. 80, fl. 1-2)

- dilatată până la cvintă micşorată:

(măs. 142 şi urm., ob. 1-2-3, violini I, cl. 1-2)

(măs. 159-161, fg. 1-2, cfg., tuba la octavă inferioară)[21]

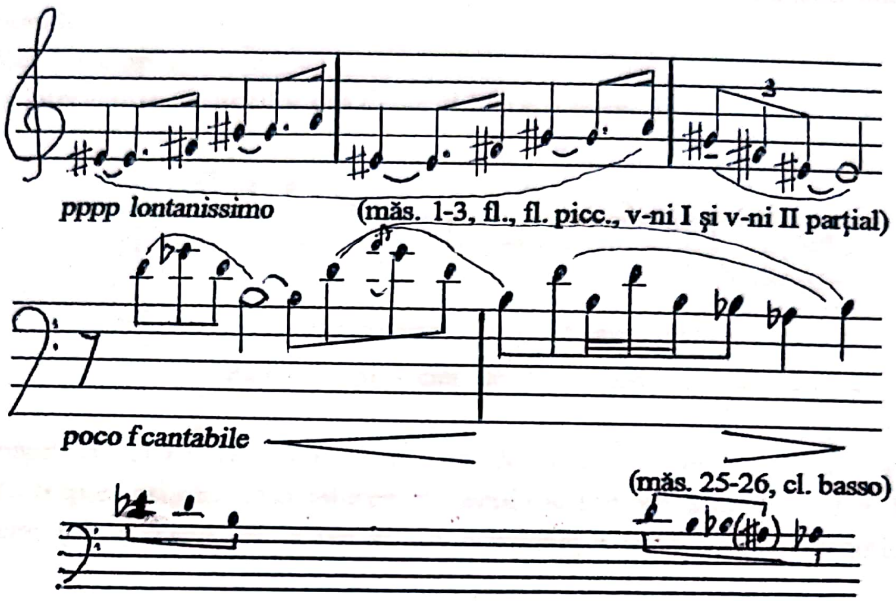
- ipostazele ascendentă şi descendentă în expunere simultană:



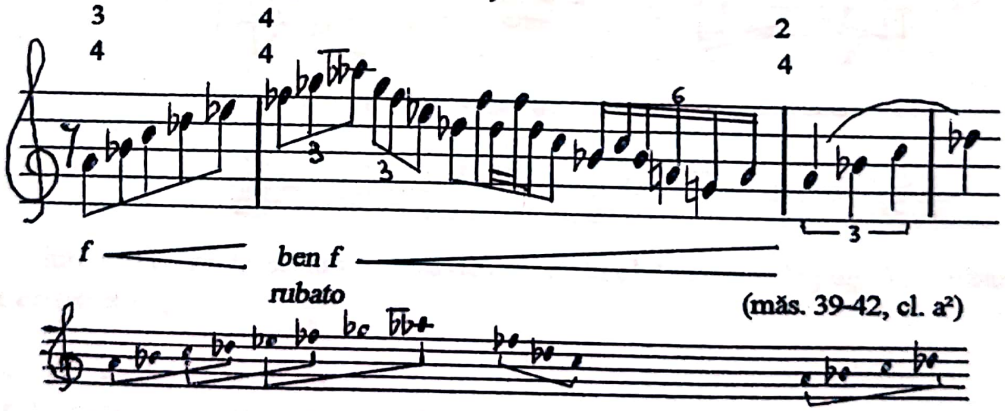
[21] Este interesant de observat cum în aceste două exemple, utilizând practic aceleaşi sunete, compozitorul reuşeşte să obţină două variante melodice sensibil diferenţiate expresiv, prin modificarea profilului, a ritmului, a registrului, a nuanţei şi a culorii instrumentale.

Scanned with OKEN Scanner

Lirismul părții a doua a simfoniei îi prilejuiește compozitorului o utilizare mai complexă și mai rafinată a tetracordului micșorat. Ne vom limita doar la trei exemple:



(Aici tritonia inițială se înscrie, după cum se poate vedea. între limitele unei cvarte micșorate iar la sfârșit apare o combinație între cvarta micșorată - substituită enarmonic prin terță mare - și cvarta mărită).



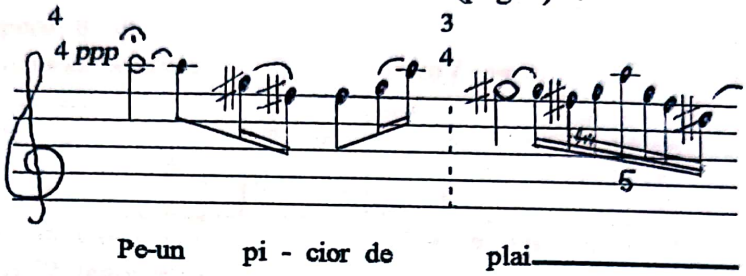
(Se poate observa în scara nonoctaviantă din acest ultim exemplu, pe lângă cumulul de tetracorduri micșorate, o structură similară „modelului" 1:2 bartokian).

Scanned with OKEN Scanner

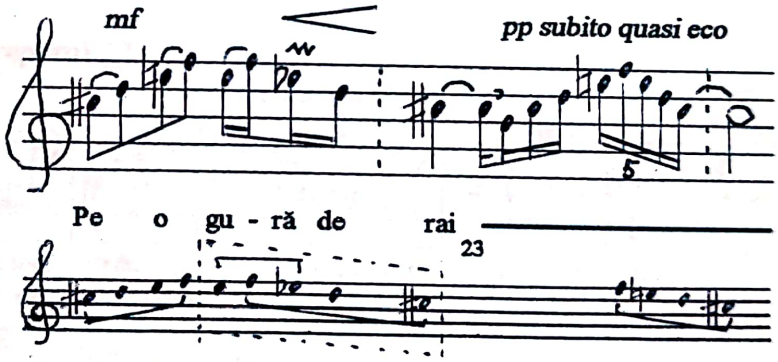
Fără a avea frecvenţa şi, mai ales, ponderea expresivă din *Simfonia* a *III*-a *„Ovidiu"*, tetracordul acustic poate fi întâlnit şi în balada-oratoriu *Miorița*, favorizând construcţii melodice de o mare plasticitate precum şi realizarea unor momente tensionale.

Iată câteva exemple:

- prima intervenţie a tenorilor din debutul lucrării (pag. 5)[22]:



- începând cu clarineţii, care preiau în continuarea vocilor tetracordul micşorat pe alte trepte, asistăm la o interesantă evoluţie melodică ce-l implică, în pagina următoare (6) apărând tot la tenori, în combinaţie cu formula cromatică întoarsă:

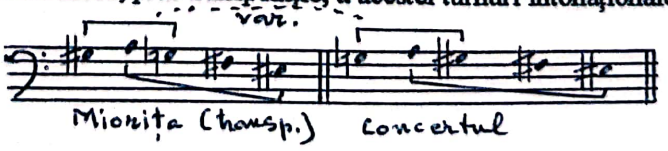


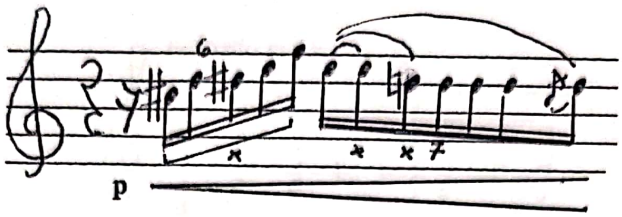
- integral cromatizat, în mixtură de octave la cl. 1 şi 2, tot la pag. 5 (o măsură înainte de reperul 1):

---

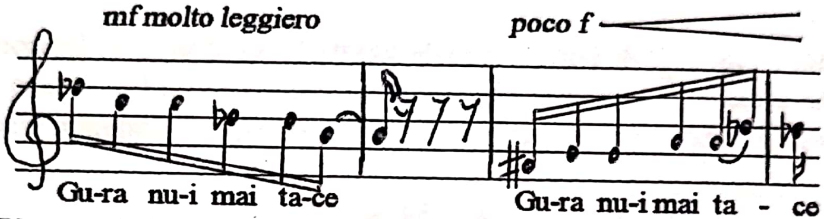
[22] Atât în cazul *Simfoniei „Ovidiu"* cât şi în cel al baladei-oratoriu *Miorița* am folosit partiturile apărute în Editura Muzicală, Bucureşti 1975 şi, respectiv, 1971.

[23] Demnă de remarcat similitudinea, prin transpoziţie, a acestei turnuri intonaţionale cu cea din *Concertul pentru pian*:

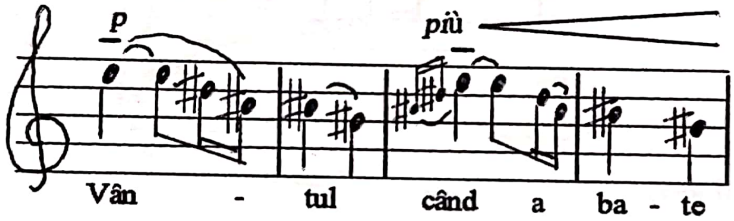




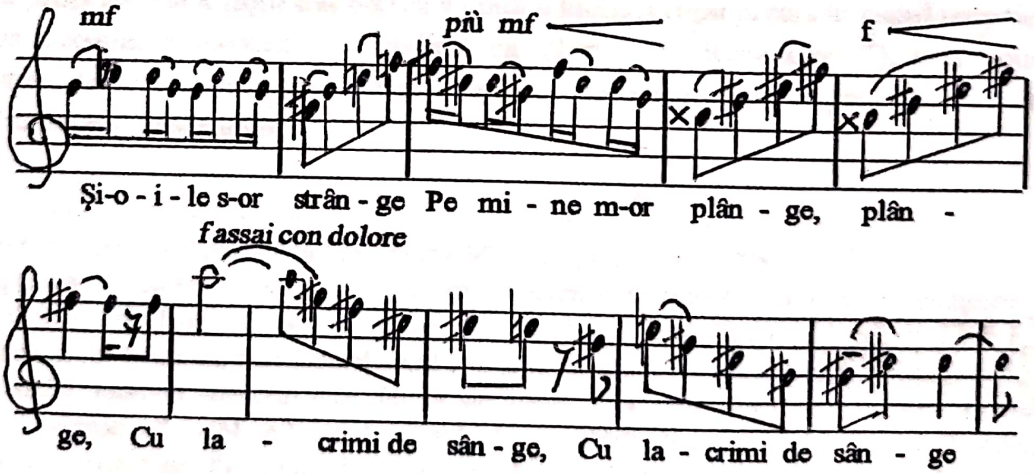
- pag. 27-28 reperul 8, alto II:



- pag. 70 reperul 22, tenor solo:

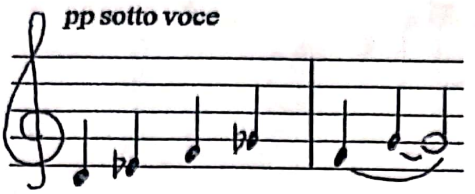


- id. pag. 73 reperul 23:

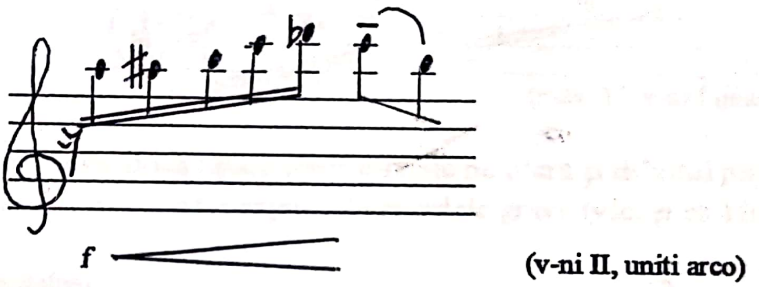


- în final (cor și orchestră) pag. 165 reperul 51, pe textul „Că la nunta mea / A căzut o stea";

Scanned with OKEN Scanner



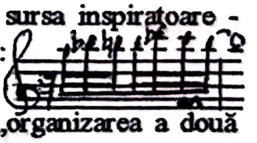
În *Concertul de coarde nr. 2* atrage atenţia „Tema della Fuga", indicată ca atare încă din prima parte, într-o notă de subsol de la pag. 6[24], menită să explice izolarea prin linie punctată a respectivei turnuri intonaţionale în cadrul partiturii[25]:



În tema propriu-zisă a *fugii* din partea a doua a lucrării (mai precis în capul tematic, din nou decupat în context şi redefinit ca „Tema del Recitativo"[26]), prin noua modalitate de articulaţie pentacordul cromatic ascendent apare în joncţiune cu un tricord cromatic descendent:

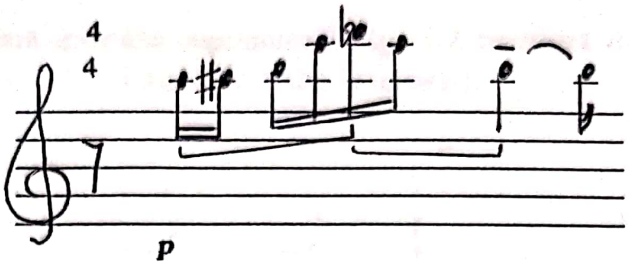
---

[24] Avem în vedere partitura apărută în Editura Muzicală, Bucureşti 1978.

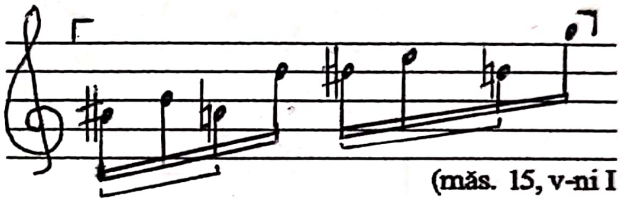
[25] În fapt, este totodată o trimitere, cu alură oarecum didacticistă, la sursa inspiratoare - începutul *Sonatei a III-a „în caracter popular românesc"* de George Enescu:  Trebuie observat totuşi că, deşi sunetele sunt aceleaşi, dispunerea internă diferă. Astfel, motivul enescian este definit de însuşi S. Toduţă drept „organizarea a două *tricorduri* cromatice" (subl. n.), unul ascendent şi celălalt descendent (v. Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Ed. Muz., Bucureşti 1984, pag. 324), în timp ce la acesta din urmă avem o combinaţie de *pentacord* cromatic ascendent (înscris în limitele unei cvarte micşorate) cu un *bicord* descendent.

[26] A se vedea nota de subsol de la pagina 12 a partiturii menţionate.

Scanned with OKEN Scanner

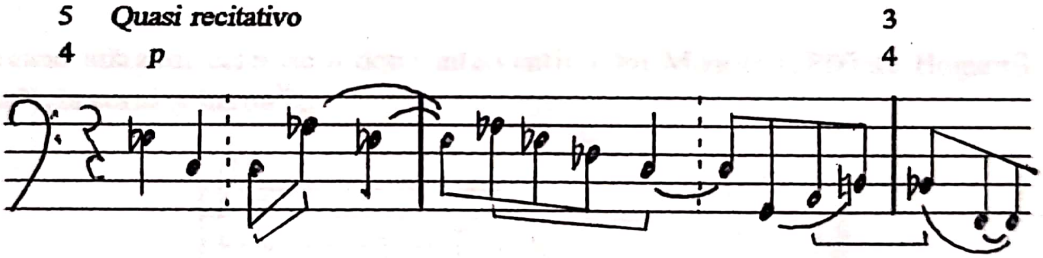


Întreaga fugă este astfel impregnată de această intonație, în episoade apărând și formula cromatică întoarsă:

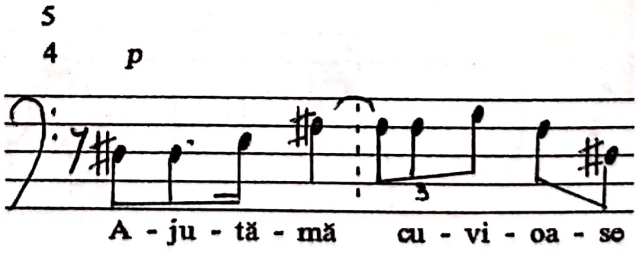


(măs. 15, v-ni I uniti)

Un exemplu de asociere a celor două tipare intonaționale ne oferă și debutul părții a treia - *Recitativo e Arioso* - , o monodie expusă de coardele grave (vlc. și cb.) într-o triplă etajare (pag. 16):



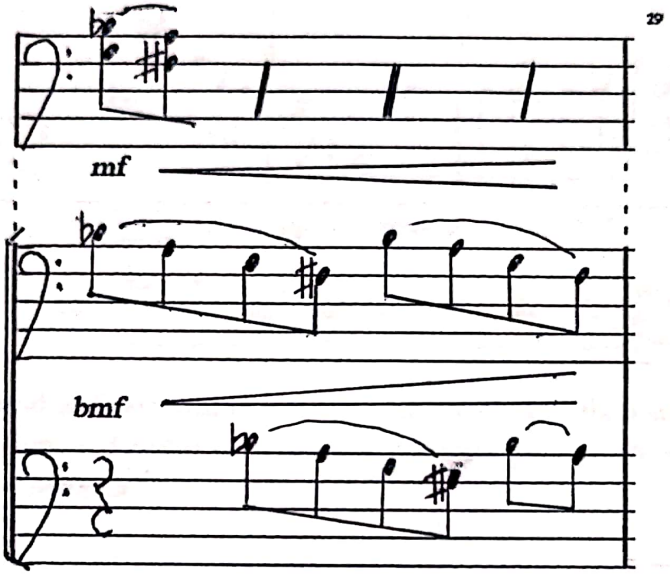
În opera-oratoriu *Meșterul Manole* prevalează alte intonații. Totuși, chiar prima intervenție a lui Manole din actul I debutează cu un tetracord micșorat[27]:



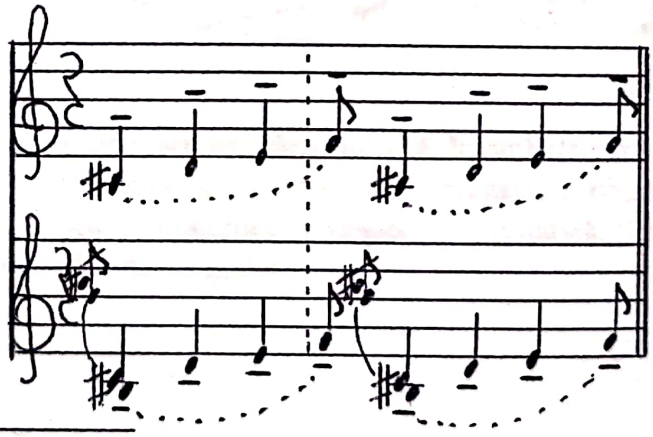
[27] Partitura generală (manuscris), pag. 9.

Scanned with OKEN Scanner

În continuare[28] îl găsim în două ipostaze suprapuse la fg. 1-2 (mixtură de terțe), corni 1 și 3 și v-le div. pizz. (expunere liniară în canon la unison):



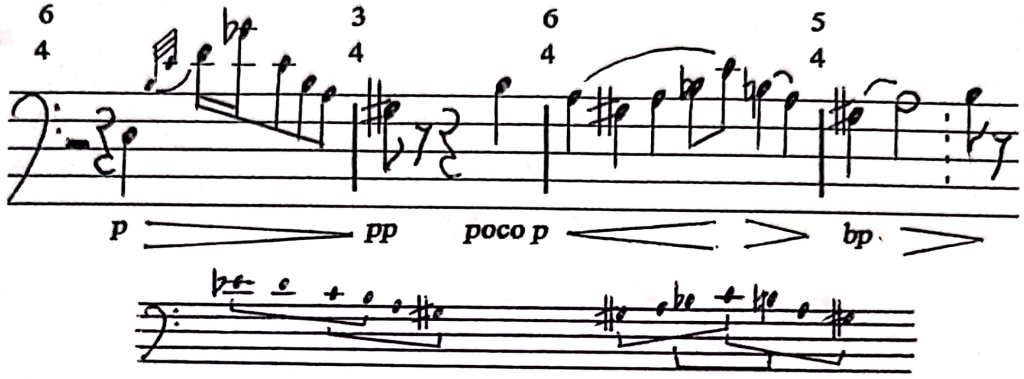
sau marcând sfârșitul celei de a doua intervenții a lui Manole („Părinte Bogumil, ajută-mă"), la corni și harpă[30]:



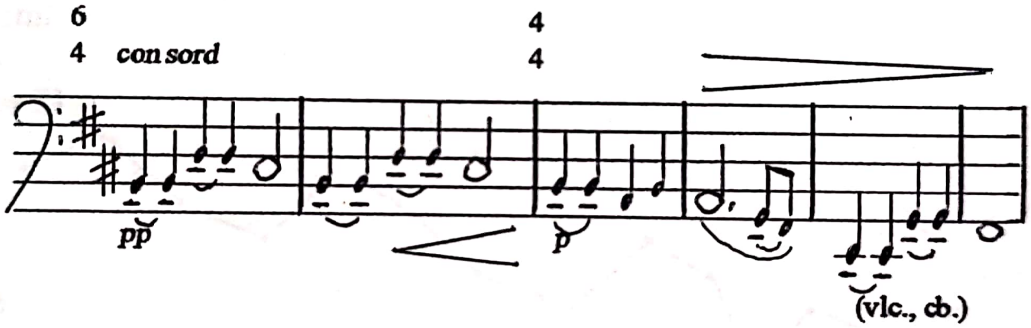
[28] Id. pag. 13 jos.
[29] După cum se poate observa este vorba despre tetracordul acustic în forma originară.
[30] Partitura generală pag. 15 sus.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a fi foarte frecvente, intonații similare mai pot fi găsite. Iată, de pildă, o intervenție a violoncelului tot din actul I[31], înscriindu-se în același registru expresiv ca și cele anterioare:



Revenind la *Concertul pentru pian*, am mai semnala o anume apropiere ce s-ar putea stabili între debutul orchestral al acestuia și tema *Passacagliei* (Nr. 5) din balada-oratoriu *Miorița*[32]:



În ambele cazuri direcția de mișcare este descendentă. În ambele cazuri se începe și se termină[33] printr-o oscilație superioară (*torculus*[34]) inegală, evoluția din interior asociindu-și și profilul de scară - diatonică și, respectiv, cromatică. Similitudinea de profil se poate, de altfel, evidenția și grafic:

---

[31] Id. pag. 93.

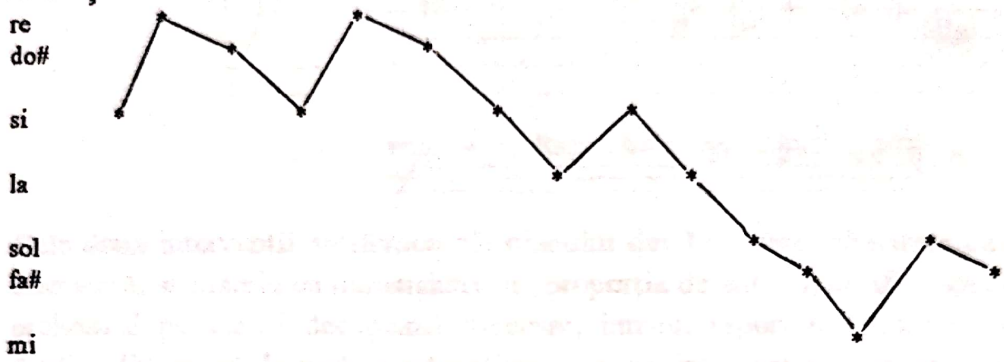
[32] Partitura menționată, pag. 55.

[33] „*Epanalepsis* (*Symploke* după Nucius) indică reluarea unei figuri de *incipit* la încheierea temei (x....x)" (S. Toduță, *Formele muzicale ale Barocului*, vol. 2, pag. 90.

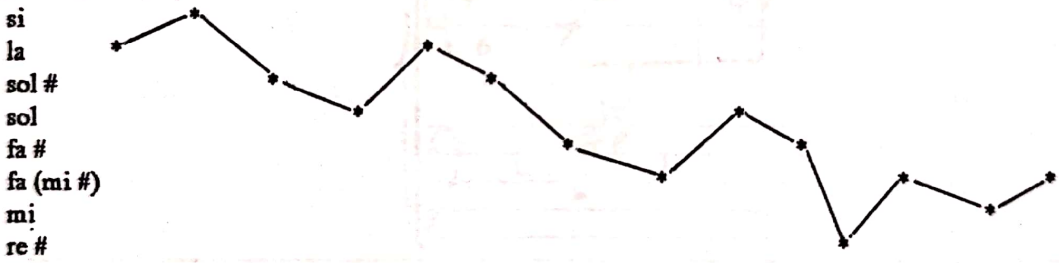
[34] LIBER OFFICII... cum cantu gregoriano ex editione vaticana, 1937 (*Prooemium*).

Scanned with OKEN Scanner

Mioriţa



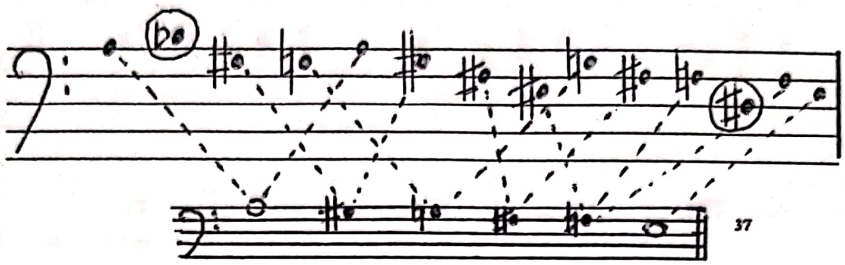
Concertul pentru pian (nr.2)



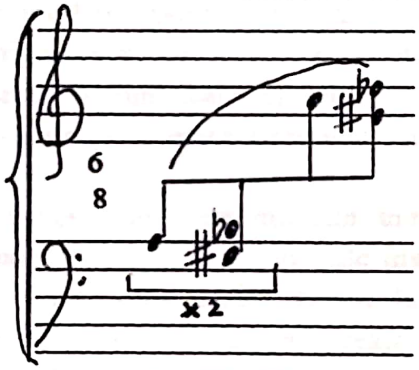
În sfârşit, lucrul cel mai important poate, ambele teme circumscriu un posibil raport T-D; altfel spus, ambele se înscriu în categoria „basului de ciaconă"[35]. În cazul *Concertului* este vorba chiar de un „lamento-bas"[36]:

---

[35]S. Toduţă, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. 3, Ed. Muz., Bucureşti 1978, pag. 28-30.



Cele două intervenţii antifonice ale pianului din **Ic1** (care, simetrice ca dispunere interioară, se înscriu ca dimensiune în „proporţia de aur"[38]), se află faţă de traiectul orchestral pe care-l decupează succesiv, într-un raport de „contrast derivat"[39]. Astfel, din punct de vedere intonaţional, prima intervenţie se leagă nemijlocit de „formula cromatică întoarsă", prezentată de această dată însă sub forma unei sinteze intervalice (x2), prin suprapunerea celor două sensibile ale sunetului *la* (*sol#* şi *sib*):



---

[36] „ *Passus duriusculus* indică un mers cromatic ascendent sau descendent (cuprinzând, adesea, un ambitus de cvartă perfectă), cunoscut şi sub denumirea de *Lamento-bas*, purtând *Affectus tristitiae*" - precizează S. Toduţă, în op. cit. vol. 2, pag. 90.

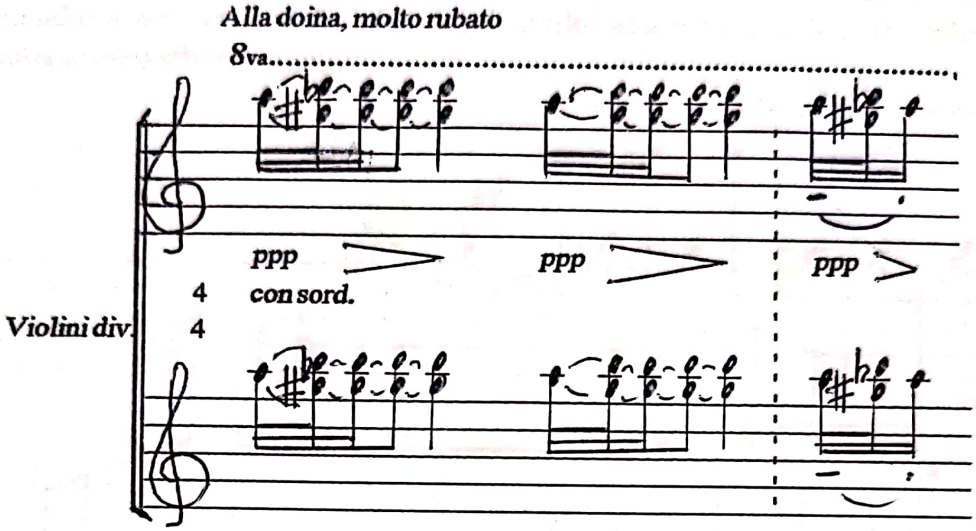
[37] De remarcat simetria revenirii sunetelor în această „umplere" cromatică, precum şi corespondenţa cvasi-simetrică a celor două sensibile - *sib* şi *fa#* - care „escaladează" cadrul tetracordal.

[38] 6 + 10 pătrimi; împărţirea exactă a numărului total 16 prin secţiunea de aur este 6,112 (0,382) + 9,888 (0,618).

[39] Vasile Herman: *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale*. Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca 1985, pp. 59-61.

Scanned with OKEN Scanner

fapt ce amintește în mod surprinzător începutul baladei-oratoriu *Miorița:*

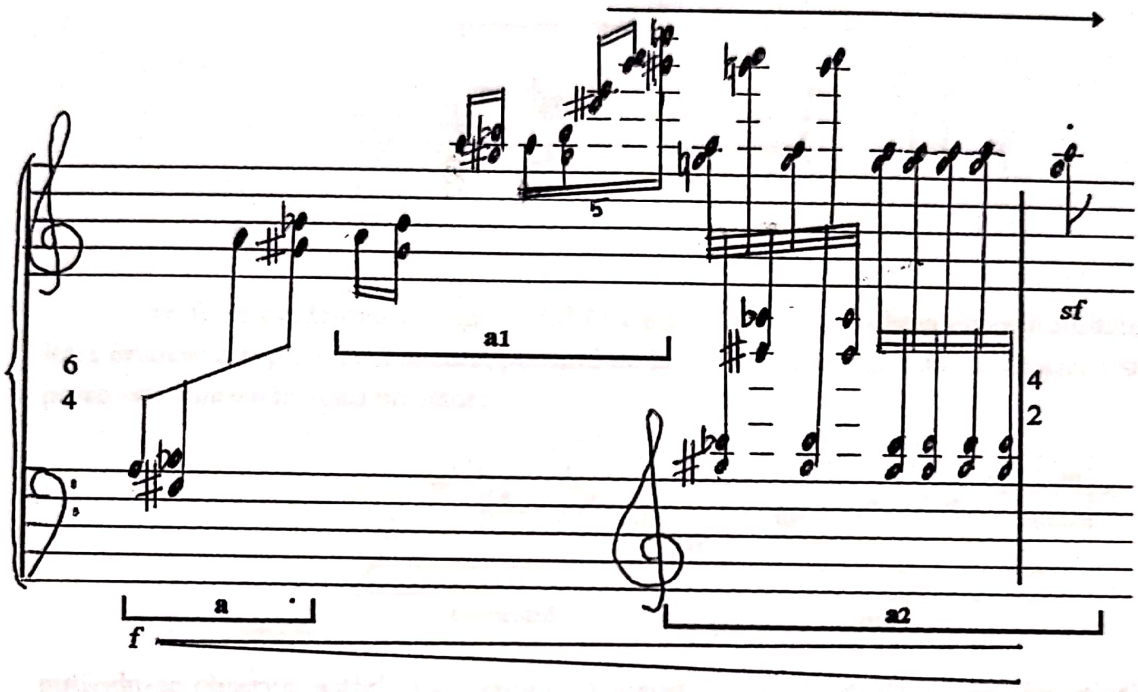


Melodicul pur apare în acest mod comprimat, prin imixtiunea parțială a factorului armonic (procedeu ce va fi întâlnit, de altfel, și în desfășurarea ulterioară a *Concertului*), intervalul de secundă fiind etalat în dubla sa ipostază: mică (melodic ascendent și, respectiv, descendent) și mare (armonic, în varianta enarmonică a terței micșorate).

Felul cum evoluează pianul în acest moment introductiv este ca un joc (*improvvisando* precizează compozitorul), care include însă o interesantă gradație armonico-ritmică, lăsând să se întrevadă și aici etapele firești ale unei structurări motivice clasice. Combinându-se cu ea însăși prin reluare la octavă și la dublă octavă, celula **x2** antrenează și alte patru sunete - re#/mi și *sol/la* (succesiune în care este implicat și intervalul de cvartă micșorată *re#/sol*) -, traiectul pianului apărând astfel grefat, în acest moment, pe relația *la - mi - la.* Crescendo-ului ritmic i se suprapune cel dinamic propriu-zis, precum și rapida ascensiune în registrele superioare, fapt ce are drept consecință crearea unei tensiuni ce contrastează puternic față de *incipit*-ul orchestral, intervenția solistică reușind să se individualizeze pregnant față de acesta. Modul în care se „încopciază" fazele evoluției motivice (prin reluarea sunetelor finale în același registru și apoi prin recoborâre), crează totodată un fel de frână în această ascensiune, o gradație în

Scanned with OKEN Scanner

trepte, aspect ce conferă expresiei muzicale o anume nuanţă psihologică (amestec de elan şi ezitare) şi care, perpetuată pe parcursul concertului la diferite nivele ale discursului sonor, va contribui (alături de multe alte date specifice de limbaj) la conturarea unui ethos particular:



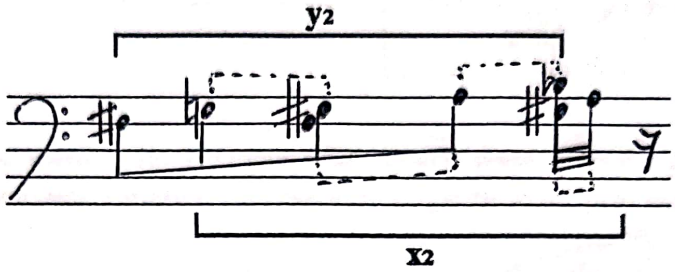
Scriitura pianistică aminteşte în acest loc, în mod oarecum insolit, tehnica ţambalului, prin saltul direct dintr-un registru în altul şi prin trilul final de treizecidoimi[40]. Nu-i mai puţin adevărat însă că această scriitură s-a născut din aderenţa la punctul de pornire orchestral, deci pe baze strict structurale, aşa încât din unghiul intenţionalităţii componistice aceasta este probabil principala justificare, indiferent de eventualele sugestii organologice.

---

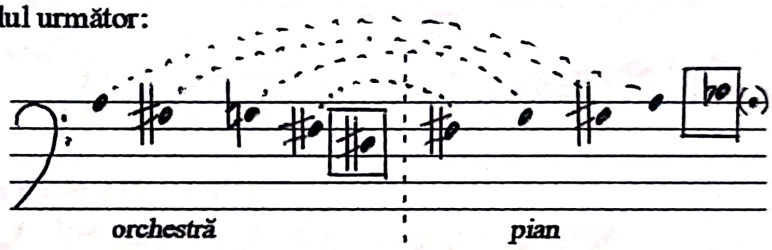
[40] Devenit aproape exclusiv lăutăresc, instrumentul îşi are totuşi noblețea sa. Găsim, de pildă, la Gheorghe Ciobanu (LĂUTARII DIN CLEJANI, Bucureşti: Editura muzicală, 1969, p. 9) următoarea informaţie: „Ţambalul /.../ sub denumirea de <organ>, <organ cu întinse coarde> iar mai apoi <canon> se întâlneşte încă din a doua jumătate a sec. XVII, *fiind menţionat în scrieri bisericeşti, zugrăvit prin diferite biserici, desenat în unele manuscrise*" (subl. n.).

Scanned with OKEN Scanner

Profitând parcă de cucerirea intonaţional-celulară a orchestrei - tetracordul micşorat, cea de a doua intervenţie a pianului realizează o nouă sinteză motivică, în care respectivul tetracord, într-o variantă cromatică ascendentă (y2), antrenează şi pe x2 în patru ipostaze, însemnând de fapt două variante - directă şi inversată:



Ar fi de evidenţiat aici şi modul în care se stabileşte relaţia de continuitate între orchestră şi pian, relaţie care, pornind de la substratul tetracordal cromatic, s-ar putea schematiza în felul următor:



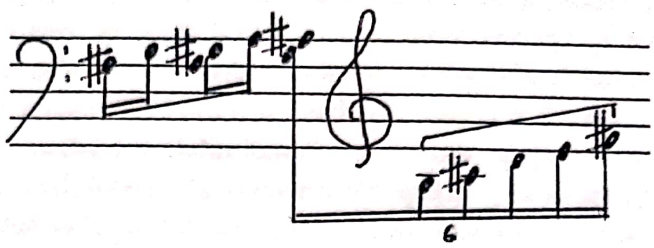
putându-se observa, astfel, cum ambele structuri (cea orchestrală şi cea pianistică) pivotează în jurul sunetului *la*, una părăsindu-l, cealaltă oprindu-se pe el şi creând totodată un interesant aspect de simetrie.

Odată cucerit noul motiv, el va fi supus la rândul său unei evoluţii care, sugerând improvizaţia, nu rămâne mai puţin elaborată.

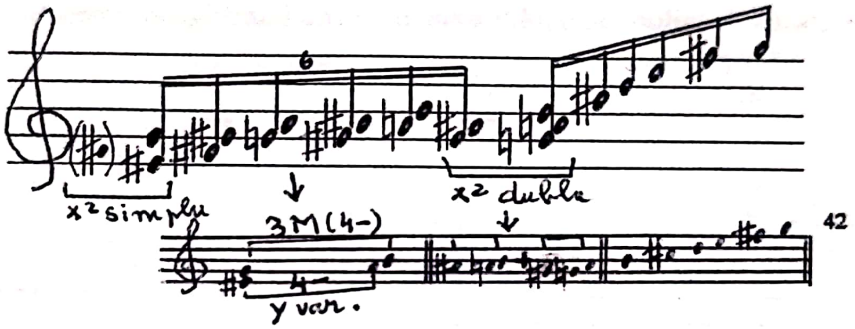
Primeşte mai întâi o replică prin propria sa modificare ritmică[41], după care se prelungeşte printr-un pentacord minor ascendent:

---

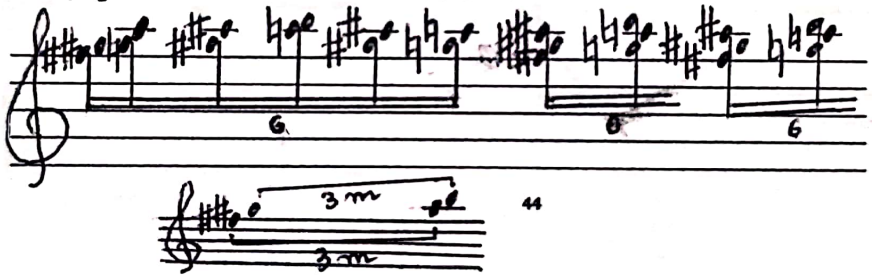
[41] Este vorba despre ceea ce Gheorghe Firca numeşte un „travaliu al variantelor", în care se poate sesiza „o permanenţă a unui nucleu intonaţional elementar în condiţii de intensă prefacere cantitativă a elementului ritmic" (a se vedea studiul „Asupra unui principiu de variaţie specific creaţiei contemporane româneşti" in *Studii de muzicologie*, Bucureşti: Editura muzicală, VI / 1970, p. 9).



Întregul structural care rezultă din juxtapunerea acestor două ipostaze mai este prezentat în alte două variante sintetice succesive, îmbogăţite sonor prin mixtura de secunde:



şi, respectiv, printr-un fel de *Akkordtriller* [43]:



Începe astfel procesul de valorificare pianistică a intervalului de secundă, celula x2 intervenind simplă sau dublată, ca element de legătură şi, în acelaşi timp, de propulsie melodică.

---

[42] Pentacordului anterior i se substituie aici un sextacord eolic.

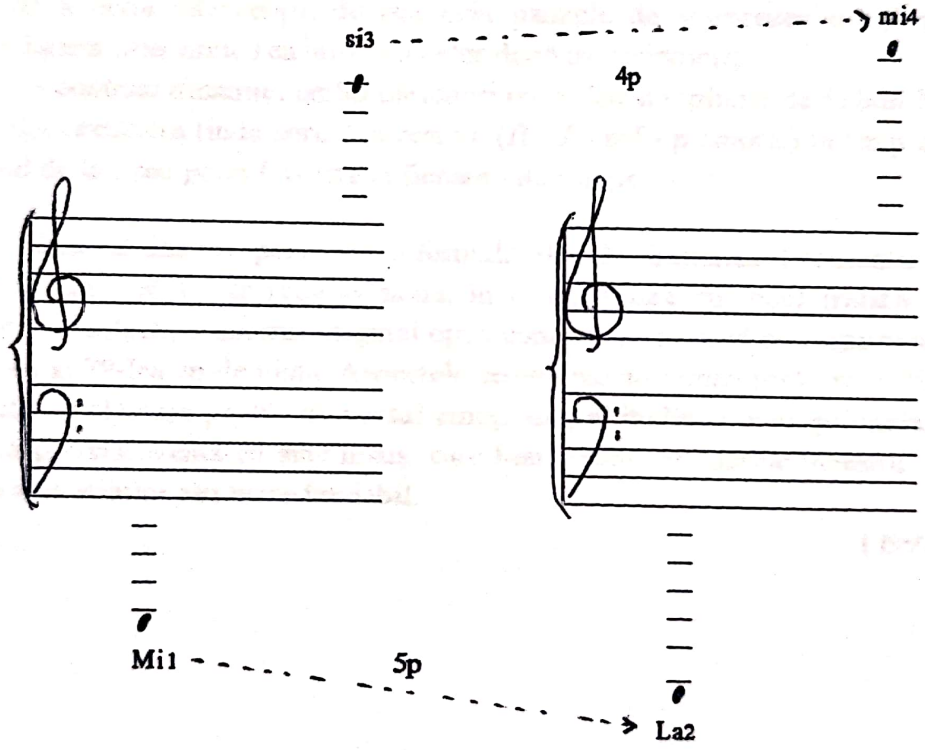
[43] v. Sigismund Toduţă, FORMELE MUZICALE ALE BAROCULUI... op. cit., vol. 3, p. 178.

[44] Sextacordul eolic precedent (v. nota 42) deplasează mixtura de secunde la nonă mică superioară, reducând totodată la terţă mică intervalul turnurii melodice caracteristice.

Scanned with OKEN Scanner

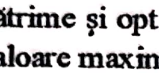
Această introducere (**Ic1**), așa cum se prezintă ea grafic și auditiv, ne sugerează imaginea unei păsări care se zbate într-o colivie, încercând cu un fel de înverșunare să-și ia zborul. Impresia, evident subiectivă, își are cauzele obiective în înseși elementele care marchează contrastul propriu-zis dintre pian și orchestră:

- *contrast de registru*: orchestra delimitează un anume spațiu sonor în registrul grav (*Mi1 - sib*) iar pianul, intersectând ușor acest spațiu[45], se avântă până în registrul acut și supraacut (*fa#-si3*); ambitusul atins aici în relația orchestră-pian apare ca o prospecție aproximativă a întregului spațiu sonor ce va fi utilizat pe parcursul lucrării și care va fi reluat suveran în stăpânire și depășit chiar - cu o cvartă perfectă în acut și cu o cvintă perfectă în grav - în finalul apoteotic al concertului, fluxul sonor înregistrând astfel, în ansamblu, o simbolică deschidere:



Ambitusul din Ic1 *Ambitusul din final*

[45] Interesant de remarcat că zona de intersecție se înscrie în intervalul de cvartă micșorată acustică *fa#-sib*!

- *contrast ritmic*: orchestra are ca valoare minimă optimea (folosită o singură dată în cadrul trioletului de la sfârșit) iar ca valoare maximă nota întreagă, cu pătrime și optime de triolet adăugate, deci între  și ; pianul are ca valoare maximă optimea iar ca valoare minimă treizecidoimea, deci între și , optimea apărând ca element de legătură între cei doi parteneri; în plus, orchestra tinde în ansamblu spre rărire iar pianul spre precipitare;

- *contrast de direcție*: orchestra evoluează predominant descendent iar pianul predominant ascendent;

- *contrast de caracter*: orchestra pășește grav, așezat, cu apăsare pe fiecare sunet în timp ce diminuția ritmică progresivă îi conferă pianului o expresie nervoasă, instabilă, care primește însă și un accent volitiv prin motivul de debut al celei de a doua intervenții, detașat prin pauzele de șaisprezecime și optime și particularizat prin smucirea bruscă a celor două trezecidoimi;

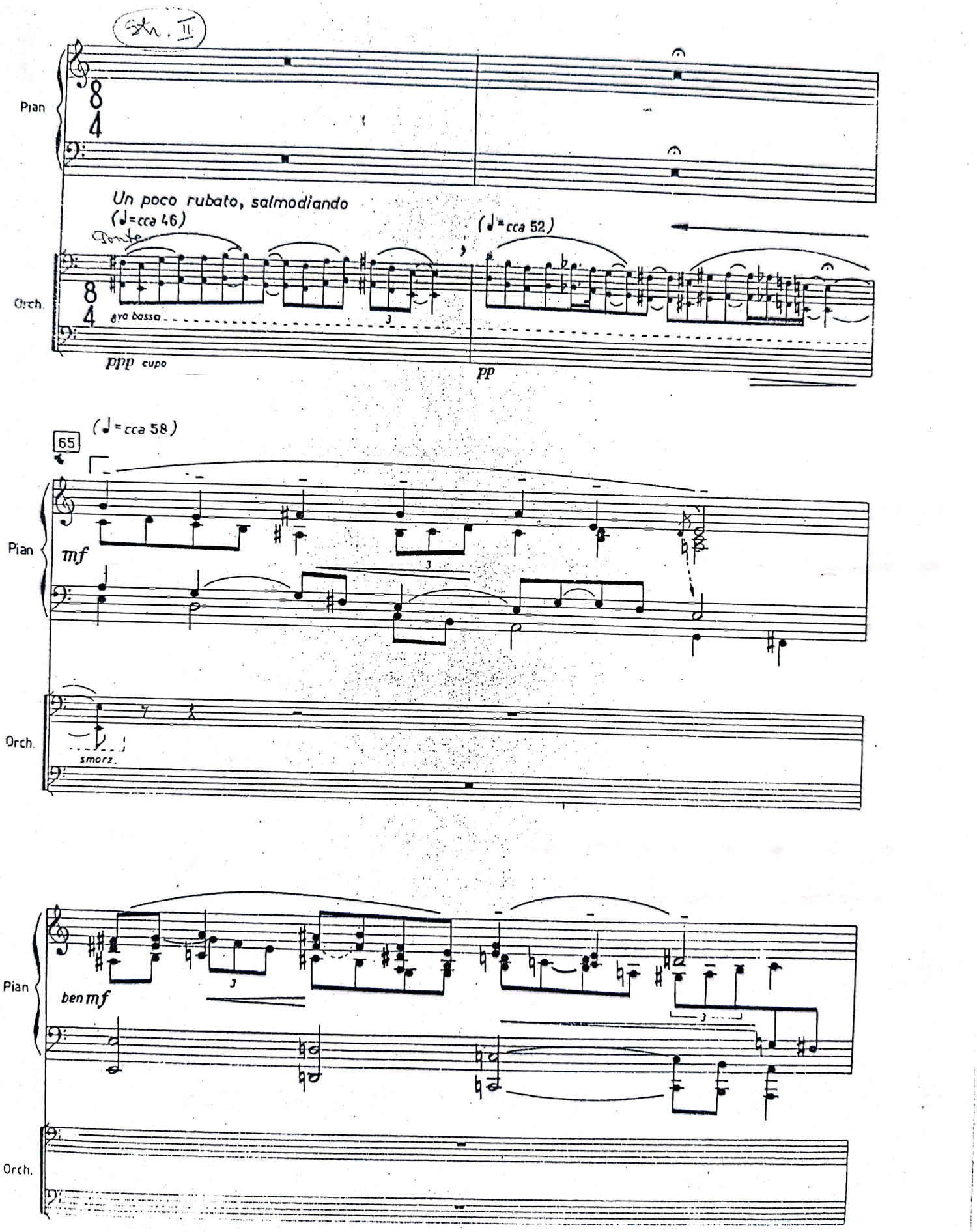
- *contrast dinamic*: ambii parteneri își etalează replicile de la bun început în forță, dar orchestra tinde spre descreștere (*ff - f - mf - p smorz.*) în timp ce pianul, pornind de la *f* sau *poco f* crește la fiecare intervenție.

Judecat dintr-o perspectivă formală globală, fragmentul comentat (și poate exagerat „disecat") s-ar redimensiona, în conformitate cu locul (relativ restrâns) ocupat în arhitectura acestui original opus concertant, semnat de Sigismund Toduță în cel de al 79-lea an de viață. Aspectele semnalate nu rămân însă mai puțin reale și totodată revelatoare pentru universul emoțional, altitudinea concepțională, forța de sinteză și consecvența cu sine însuși care l-au condus pe marele maestru clujean la conturarea stilului său inconfundabil.

(1997)

Scanned with OKEN Scanner

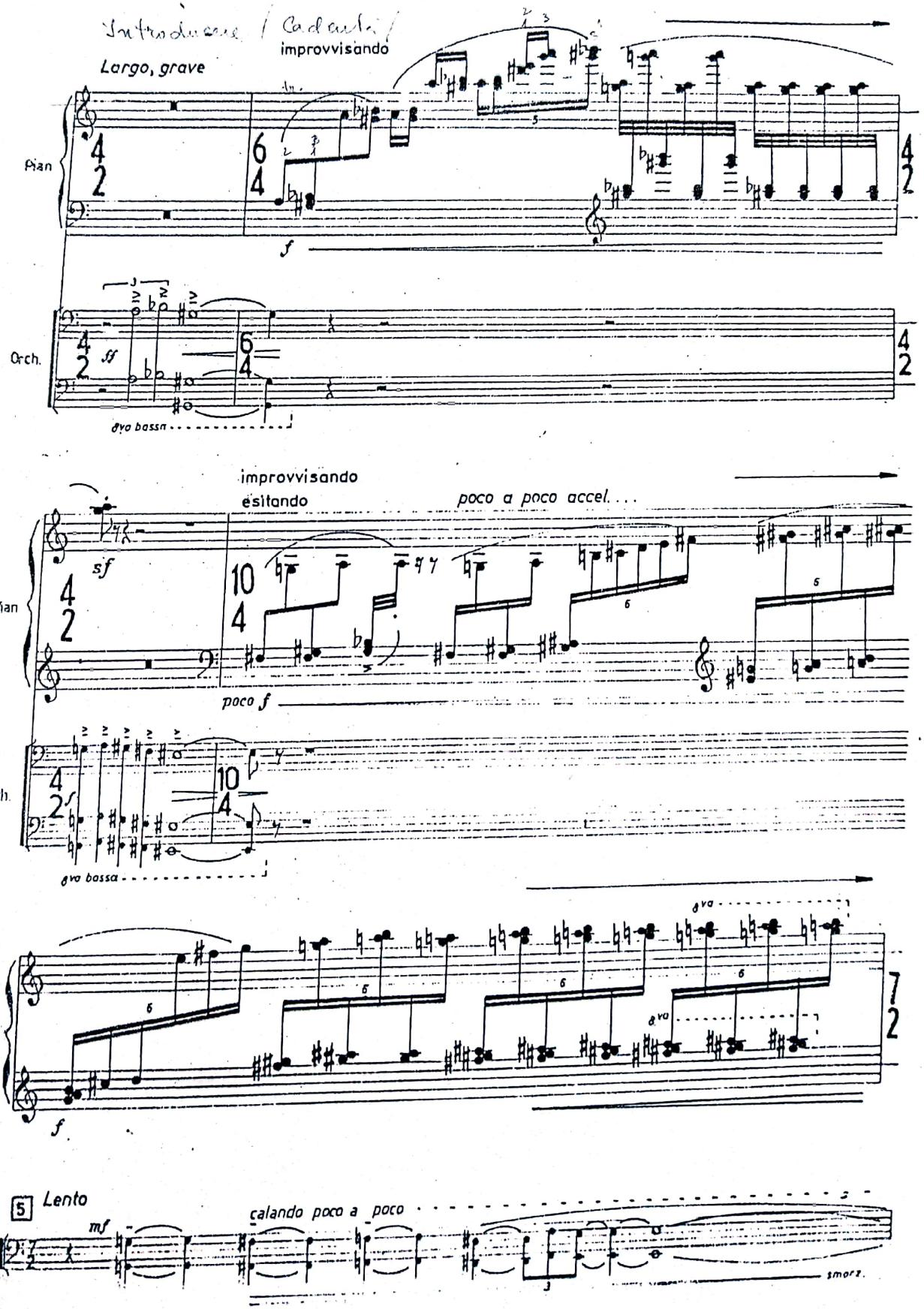
Anexa 1



Scanned with OKEN Scanner

Anexa 2

SIGISMUND TODUȚĂ

CONCERT

PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ